

UNIVERSIDADE DE LISBOA

**FACULDADE DE LETRAS DE LISBOA
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA DA ARTE**



**CONTRIBUTOS PARA O ESTUDO DA PINTURA MURAL
NA ARQUITECTURA PALATINA LISBOETA ENTRE O TARDO-
BARROCO E O NEOCLASSICISMO (1775 -C.1820)**

HELENA SOFIA BRAGA

**DISSERTAÇÃO PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM ARTE,
PATRIMÓNIO E TEORIA DO RESTAURO**

2011

UNIVERSIDADE DE LISBOA

**FACULDADE DE LETRAS DE LISBOA
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA DA ARTE**



**CONTRIBUTOS PARA O ESTUDO DA PINTURA MURAL
NA ARQUITECTURA PALATINA LISBOETA ENTRE O TARDO-
BARROCO E O NEOCLASSICISMO (1775 -C.1820)**

HELENA SOFIA BRAGA

**DISSERTAÇÃO PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM ARTE,
PATRIMÓNIO E TEORIA DO RESTAURO**

Orientador: Professor Doutor Luís Afonso

Co-orientador: Professora Doutora Ana Paula Correia

2011

Índice

| | |
|---|-----------|
| Índice | 1 |
| Índice de Figuras..... | 3 |
| Agradecimentos..... | 9 |
| Resumo | 11 |
| Abstract | 12 |
| Introdução | 13 |
| Capítulo 1. A pintura mural entre finais do século XVIII e os inícios do século XIX: estado da questão..... | 17 |
| Capítulo 2. O ambiente cultural lisboeta entre finais do século XVIII e o início do séc. XIX | 24 |
| 2.1. As novidades decorativas nos espaços aristocratas lisboetas: uma actualização de gosto | 28 |
| 2.2 O reaparecimento dos repertórios alegórico-mitológicos em finais de setecentos. Motivações e dinâmicas | 35 |
| Capítulo 3. Os modelos, formas e conceitos da pintura mural de expressão dita Neoclássica..... | 40 |
| 3.1. Notícia de alguns pintores-decoradores | 46 |
| 3.2. O estatuto do artista em finais de setecentos | 51 |
| 3.3. O artista Cyrillo Volkmar Machado: as fontes de inspiração, os modelos clássicos e a natureza | 52 |
| Capítulo 4. Análise Histórica, Artística e Iconográfica da pintura mural de dois palácios nobres lisboetas: O Palácio Duque de Lafões e o Palácio Pombeiro-Belas | 67 |
| 4. 1. O Palácio Duque de Lafões e a pintura mural da Sala da Academia: fortuna crítica | 67 |
| 4.2. O encomendador e a problemática relativamente à datação das pinturas | 68 |
| 5. O Palácio Pombeiro-Belas e a sua decoração pictórica | 96 |
| 5.1. Sobre a Sala Arcádia | 96 |
| 5.2 O encomendador, D. José Luis de Vasconcelos, e a Sala Arcádia | 97 |

| | |
|---|------------|
| 5.3 Os significados iconológicos presentes no tecto da Sala Arcádia | 99 |
| 5.4. Os <i>grotescos</i> no Palácio Pombeiro-Belas..... | 121 |
| 5.5. Galeria de Retratos de diversas personalidades do mundo artístico, científico e literário do panorama europeu e português no Palácio Pombeiro-Belas..... | 125 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 134 |
| FONTES E BIBLIOGRAFIA..... | 137 |
| A) APÊNDICE DOCUMENTAL | 160 |
| B) APÊNDICE GRÁFICO | 164 |

Índice de Figuras

| | |
|---|----|
| Fig. 1- Palacete dos Marquesses de Pombal: visualização geral do Salão da Música com representações em <i>grisaille</i> dos Quatro Continentes, baseados na <i>Iconologia</i> de Cesare Ripa | 30 |
| Fig. 2- Pormenor de um medalhão de temática greco-romana com estuque, <i>O Rapto de Europa</i> no Palácio da Ega (c.1806?), de André Monteiro da Cruz (?) | 32 |
| Fig. 3- Pormenor da casa de jantar do Palacete Pombal, à maneira “pillementina”. (Pintura realizada, eventualmente, por Joaquim Marques, cerca de?) .. | 33 |
| Fig. 4- <i>Boudoir</i> de Maria Antonieta no Palácio Fontainebleau, com ornamentos de Grotresco do repertório de Rafael (c. de 1780)..... | 33 |
| Fig. 5 - Palácio do Caçador, em Madrid, com motivos à “Grega” e figuras mitológicas | 34 |
| Fig. 6- Des. 1738 - Desenho de Cyrillo Volkmar Machado: “ <i>Pã e Sirinx</i> ”. Cyrillo recorre a Nicolas Poussin, como fonte de inspiração para a execução deste desenho (Fig.7) | 36 |
| Fig. 7- Obra de Nicolas Poussin, <i>Pã e Sirinx</i> , óleo sobre tela datada de 1637. Esta obra encontra-se presentemente na Gemäldegalerie no Museu Staatliche em Berlim | 37 |
| Fig. 8- Sala Chinesa do Palácio Duque de Lafões, eventualmente de Manuel da Costa, de cerca de 1801/02..... | 50 |
| Fig. 9- Pormenor da Sala Azul, de influência <i>pillementina</i> no Palácio Duque de Lafões | 51 |
| Fig. 10- Retrato do pintor Cyrillo Volkmar Machado, segundo desenho de M. Servam de 1791, gravado por Gregório Francisco de Queiroz em 1823 | 52 |
| Fig. 11- Tecto da Sala de Diana de Cyrillo Volkmar Machado, no Palácio Nacional de Mafra, representando a Caça de Diana, datado dos primeiros anos do séc. XIX (1800) | 61 |
| Fig. 12– <i>A Caça de Diana</i> de Domenichino (1616-17), na Galeria Borghese ... | 61 |
| Fig. 13- Do lado esquerdo desenho de Sébastien Leclerc representando Hércules e o Leão de Nemeia, e à direita desenho nº 750 de Cyrillo V. Machado, no MNAA. Este desenho de Cyrillo apresenta algumas semelhanças com o desenho de Sébastien Leclerc | 65 |

| | |
|--|----|
| Fig. 14- Desenho de Cyrillo Volkmar Machado, à venda numa casa comercial. Proveniência desconhecida..... | 66 |
| Fig. 15- <i>A Virtude a coroar as Belas Artes, e As Sete Artes Liberais</i> na Sala da Academia do Palácio Duque de Lafões | 73 |
| Fig. 16- <i>Alegoria às Artes e às Ciências</i> de Claude Mellan | 74 |
| Fig. 17- <i>A Virtude</i> de Jean Baudoin, edição de 1643..... | 74 |
| Fig. 18- <i>Santa Bárbara</i> de Vieira Lusitano de 1736-40 (MNAA). Pintura a óleo realizada para a Casa de Povolide..... | 75 |
| Fig. 19- Pormenor da representação das <i>Belas-Artes</i> | 75 |
| Fig. 20- <i>A Architectura Militar</i> de Jean Baudoin de 1648 | 76 |
| Fig. 21- Representação das <i>Artes Liberais</i> | 76 |
| Fig. 22- <i>Diana de Éfeso</i> na Sala da Academia do Palácio Duque de Lafões (lado esq.) e outra imagem da deusa de Domingos Sequeira, desenho datado de c. 1790. Desenho a lápis, colecção particular (lado dir.)..... | 77 |
| Fig. 23- Representação de <i>Diana de Éfeso</i> no frontespício da Academia Teutsche | 77 |
| Fig. 24- <i>Alegoria à Pintura</i> na Sala da Academia, de Cyrillo Volkmar Machado | 79 |
| Fig. 25- <i>Alegoria à Pintura</i> de Jean Baudoin (1643) | 79 |
| Fig. 26- Busto de Homero de Rembrandt | 80 |
| Fig. 27- <i>Alegoria à Pintura</i> de Charles-Alphonse Dufresnoy. Pintura sobre tela datada de 1650..... | 81 |
| Fig. 28- <i>Alegoria à Architectura e à Música</i> , recorrendo a Joaquim Sandrart ... | 81 |
| Fig. 29- <i>Alegoria à Música</i> de Jean Baudoin (1643)..... | 82 |
| Fig. 30- <i>A Architectura e as Ordens</i> . Desenho de Joaquim Sandrart, gravado por Ambroghini. Sem data. | 82 |
| Fig. 31- Gravuras de Sébastien Leclerc em que visualizamos, do lado esquerdo a <i>Architectura Militar</i> e a <i>Architectura Civil</i> , do lado direito. Sem data | 84 |
| Fig. 32- <i>Erato</i> , da obra <i>As Nove Musas</i> , c. 1592, de Hendrik Goltzius..... | 85 |
| Fig. 33- Pintura mural do lado Sul da Sala da Academia, representando o <i>Coroamento da Poesia</i> na Sala da Academia..... | 86 |
| Fig. 34- <i>Alegoria à Poesia</i> de desenho de Gottfried Eichler, gravado por Jacob Wangner incluída na edição alemã da <i>Iconologia</i> de Cesare Ripa, editada por Johann | |

| | |
|---|------------|
| Georg Hertel, cerca de 1760, em que se vê a representação das várias tipologias poéticas | 87 |
| Fig. 35- Pormenor da Poesia Pastoril e Satírica | 88 |
| Fig. 36- <i>Rei David</i> de Domenico Zampieri (1581-1641), 1619 (lado esq.) e a figura principal do painel da Sala da Academia: a <i>Poesia</i> (lado dir.)..... | 89 |
| Fig. 37- <i>Alegoria à Pintura</i> de Antonio Palomino | 90 |
| Fig. 38- Frontespício da obra <i>Carta Apologética e Analytica que pela ingenuidade da Pintura enquanto sciencia escreveo a D. Anna de Lorena</i> . A estampa é de André Gonçalves e aberta a água-forte por Manuel José Gonçalves, em 1752..... | 91 |
| Fig. 39- O Templo da Imortalidade | 92 |
| Fig. 40- Marcantonio Raimondi, 1480-1534. <i>S. Paulo pregando aos atenienses</i> , segundo desenho de Rafael. Victoria and Albert Museum, Londres..... | 92 |
| Fig. 41- Pintura de Peter Paul Rubens, <i>As Consequências da Guerra</i> , de 1637-38. Florença, Palácio Pitti | 94 |
| Fig. 42- Pormenor de Marte, com a representação do “ <i>polvo meduza</i> ” | 95 |
| Fig. 43- Panorâmica geral do tecto da Sala Arcádia de Cyrillo Volkmar Machado no Palácio Pombeiro-Belas, c. de 1790..... | 100 |
| Fig. 44- O Rei D. Manuel I do Palácio Pombeiro, a gravura de Legrand de 1841 | 101 |
| Fig. 45- Retrato de Francisco I, de Jean Clouet | 101 |
| Fig. 46- O Papa Leão X | 101 |
| Fig. 47- Pormenor das figuras reais e do papado italiano presentes no Palácio dos Marqueses de Belas, na Sala Arcádia. No centro da composição: D. Manuel I, Papa Leão X, e Francisco I da França. Da esquerda para a direita: Catarina II da Rússia, Maria Teresa da Áustria e Frederico II da Prússia | 102 |
| Fig. 48- Catarina II da Rússia. Sem identificação de autor | 103 |
| Fig. 49- Retrato de Maria Teresa de Áustria, de Martin Van Meytens de 1750 e de Frederico, o Grande, da Prússia (autor desconhecido)..... | 103 |
| Fig. 50- Gravura com a representação de Bucéfalo e Alexandre Magno, num álbum de Ludovico Madrúcio: <i>Antiquarium Statvarum Urbis Romae</i> , de 1585..... | 105 |
| Fig. 51- Alexandre Magno e o Cavalo Bucéfalo..... | 106 |
| Fig. 52- Virgílio? | 106 |

| | |
|---|-----|
| Fig. 54- Stanze de Rafael. Sala Constantino (1517-1525): O Imperador Constantino recebendo o baptismo das mãos do Papa S. Silvestre. Pintura a fresco realizada segundo desenho de Rafael Sanzio pelos seus discípulos, Giulio Romano, Gianfresco Penni e Raffaelino do Colle. Do lado direito é possível visualizar a figura semelhante que se encontra representada na Sala Arcádia | 107 |
| Fig.53- Pormenor dos falcões..... | 107 |
| Fig. 55- Pormenor da figura presente no painel da Sala Constantino, segundo desenho de Rafael e concebido provavelmente por Giulio Romano (à esq.), e Eneias de Cyrillo Volkmar Machado na Sala Arcádia do Palácio Pombeiro. | 108 |
| Fig. 56- Personagem heróica..... | 108 |
| Fig. 57- Pormenor do <i>Triunfo das Artes</i> de Cyrillo Volkmar Machado na Sala Arcádia | 109 |
| Fig. 58- Desenho original de Vieira Lusitano representando um <i>Triunfo da Pintura Portuguesa</i> . A sanguínea..... | 110 |
| Fig. 59- Representação da ignorância e do furor da guerra | 110 |
| Fig. 60- Pintura a óleo de Peter Paul Rubens, <i>Triunfo da Eucaristia sobre a Ignorância e a Cegueira</i> , c. 1628. | 111 |
| Fig. 61- Celo segundo Cesare Ripa, na edição de 1613 | 111 |
| Fig. 62- Pormenor da deusa Minerva e Aurora..... | 112 |
| Fig. 63- Pintura de Pierre-Charles Trémollières | 112 |
| Fig. 64- Do lado esq. <i>Pégaso</i> por Cyrillo Volkmar Machado e do lado dir. <i>Le Petit cheval ecorché de la ville Mattei, vû de cote</i> , de Jean-Baptiste Corneille..... | 113 |
| Fig. 65- Pormenor com a representação de um sátiro | 113 |
| Fig. 66- Representação de um <i>Athénienne</i> ? | 114 |
| Fig. 67- Personagem mitológica. Irene? | 114 |
| Fig. 68- Pormenor da representação de figuras mitológicas presentes no tecto do Palácio Pombeiro: Selene, Diana, Vénus, Marte, Cupido e Hércules. | 115 |
| Fig. 69- Hércules | 116 |
| Fig. 70- Pormenor da pintura mural representando Mercúrio e Juno?..... | 116 |
| Fig. 71- Juno de Hendrik Goltzius, de 1596 | 117 |
| Fig. 72- Pormenor da representação de Neptuno e Anfitrite, acompanhados de Tritões | 118 |

| | |
|--|-----|
| Fig. 73- Pormenor do grupo marítimo, em que uma ninfa aponta para o cavalo alado Pégaso | 119 |
| Fig. 74- Frontespício da obra de Cesare Ripa de Jean Baudoin, de 1643, em que se visualiza o zodíaco e o signo do Capricórnio..... | 119 |
| Fig. 75- Visualização do tecto do Palácio Pombeiro-Belas e a decoração de <i>grotesco</i> nas sancas | 121 |
| Fig. 76- Pormenor da sanca com friso de decoração de <i>grotesco</i> | 123 |
| Fig. 77- Pormenor da cena mitológica nas sancas..... | 124 |
| Fig. 78- Pormenor de outra cena alegórico-mitológica na sanca oposta | 125 |
| Fig. 79- Pormenor da pintura de grotesco. Diana de Éfeso no centro | 125 |
| Fig. 80- A representação de Rafael no Palácio Pombeiro-Belas na Sala Arcádia | 126 |
| Fig. 81- Auto-retrato de Rafael. | 126 |
| Fig. 82- Pormenor de um medalhão com a representação de Vieira Lusitano . | 127 |
| Fig. 83- Retrato de <i>Vieira Lusitano</i> , 1775, gravura a sanguínea de Simon Watts. Lisboa, Biblioteca Nacional. E óleo sobre tela de Gregório Luís Maria Rato, 1852 ... | 127 |
| Fig. 84- Arquimedes | 128 |
| Fig. 85- Gravura proveniente da obra: <i>Illustration de Oeuvres d'Archimède traduites littéralement avec un commentaire</i> ; F. Peyrard, aut. de texte. (Publicado em 1807). (Biblioteca Nacional de Paris.)..... | 128 |
| Fig. 86- Pomenor do cientista Galileu Galilei, presente na galeria de retratos do Palácio Pombeiro-Belas | 129 |
| Fig. 87- Galileu. Pintura sobre tela de Justus Sustermans (1597-1681) datada de 1636..... | 129 |
| Fig. 88- Voltaire na galeria de retratos do Palácio Pombeiro-Belas | 130 |
| Fig. 89- Gravura de Balechoú, baseada na obra de Maurice Quentin de la Tour, 1736..... | 130 |
| Fig. 90- Maquiavel?..... | 131 |
| Fig. 91- Camões | 132 |
| Fig. 92- Gravura anónima. Esta gravura é inspirada num retrato gravado por Mathey para a edição das <i>Obras de Luís de Camões</i> , por Pedro Gendron, Paris, 1759, cuja matriz foi mais tarde impressa numa outra edição das <i>Obras</i> , Lisboa, Oficina de Miguel Rodrigues, 1772 (Garcia, 1983:25)..... | 132 |

| | |
|----------------------------------|-----|
| Fig. 93- Sem identificação | 133 |
|----------------------------------|-----|

Quando pensas em mim, ó bem amada
Que nunca me sondaste o coração
Julgas talvez que esta alma atrophiada
Não sentiu nunca os éstos da paixão

E chamas-me talvez impertinente,
Se o teu olhar sarcástico me vê
Mirando-te, ao passares indolente
Sobre os fofos coxins do teu coupé

Cyrillo Volkmar Machado

in *Ilustração Portuguesa*, nº2, 7 de Julho, Lisboa, 1884

Agradecimentos

“O essencial na vida não é convencer ninguém, nem talvez isso seja possível; o que é preciso é que eles sejam nossos amigos; para tal, seremos nós amigos deles; que forças hão-de trabalhar o mundo, se pusermos de parte a amizade?”

Agostinho da Silva, *Citações e Pensamentos de Agostinho da Silva*, Lisboa, Oficina do Livro, 2009, p.14

Não posso deixar de agradecer a todas as pessoas que se cruzaram no meu caminho. Um cruzar de amizades e de afectos, que me permitiram ir mais além, na procura de mim própria, dos meus limites, da essência primordial que a todos acolhe e ilumina. E é neste encontro comigo própria que este mestrado veio fomentar novos caminhos de aprendizagem pessoal. Uma aprendizagem que só foi possível devido à inestimável ajuda dos meus orientadores, o Prof. Luís Afonso e a Prof. Ana Paula Correia. Se não fosse a motivação deles, não estaria aqui. Ao Prof. Nuno Simões Rodrigues, que me ajudou nas identificações iconográficas, e ao Prof. Fernando Grilo. Na Biblioteca Nacional, a D.Teresa Silva, a D. Joaquina Belo, e a inestimável colaboração do Dr.º João Zink, do departamento de Iconografia, com quem partilhei muitas dúvidas e ansiedades. No Museu Nacional de Arte Antiga, à D. Graça Lima, com a sua infinita paciência. As preciosas identificações iconográficas do Dr. João Vaz, do Palácio Nacional da Ajuda. À Mafalda Portugal, do serviço educativo deste palácio. No Gabinete de Estudos Olissiponenses, uma palavra de apreço muito especial ao Dr. Ernesto Janas. À Dr^a Anne Louise Fonseca. À Dr.^a Isabel Yglesias, conservadora do Palácio de Mafra. Ao Dr. José Pestana, da Mural da História. À D. Rosella Pupo, da Embaixada de Itália. Ao Ex.mo Senhor Duque de Lafões, a sua acessibilidade à sua residência privada. A muitos dos chefes de cabine da companhia onde exerço a minha actividade, que me deixaram estudar nos tempos “mortos”. Aos meus colegas de mestrado, especialmente a Ana Coelho, com a qual estabeleci uma verdadeira relação de amizade e que nunca deixou de me apoiar nos momentos de desalento. Não teria sido possível a concretização deste mestrado, sem a preciosa ajuda de José Tudela de Azevedo. À Filipa Sengo, Francisco Roxo, Conceição Duarte, Eugénia Tomáz, Helder Careto, Luís Silva, Angélica, Maria da Silva, Diogo Marques. E aos meus queridos pais, se não fossem eles, não seria nada disto que sou. Ao Nuno, meu irmão.

E ao Cyrillo Volkmar Machado, que me inspirou.

Resumo

O presente trabalho de investigação centra-se na análise histórica, artística e iconográfica da pintura mural de dois palácios nobres lisboetas, detentores de pintura decorativa de temática alegórico-mitológica de excelente qualidade estética, a saber: o Palácio Duque de Lafões e o Palácio Pombeiro-Belas. Do ponto de vista estilístico, são dois notáveis exemplos da arquitectura palatina aristocrática edificada entre o Tardo-Barroco e o apogeu do Neoclássico.

Do Palácio Duque de Lafões é relevante a Sala da Academia e a sua decoração mural, datada de 1786/7 e intimamente ligada à figura de D. João Carlos de Ligne e Bragança, principal impulsionador da Academia das Ciências de Lisboa, em 1779.

No Palácio Pombeiro-Belas, destaca-se a Sala Arcádia, local de reunião da elite lisboeta de novecentos, e onde outrora foi implementada a Nova Arcádia, espaço de divulgação da obra literária e poética de alguns poetas lisboetas. A sua decoração pictórica, é uma referência no panorama de expressão Neoclássica lisboeta e encontra-se intimamente ligada a D. José Luís de Vasconcelos e Sousa, figura de referência no panorama lisboeta de finais de oitocentos.

Por fim, debruçar-nos-emos nos aspectos iconográficos e iconológicos, sem preterir o estudo do artista envolvido nas campanhas murais de ambos os palácios: Cyrillo Volkmar Machado.

Palavras-Chave: Pintura mural, Palácio de Lafões: Sala da Academia, Palácio Pombeiro-Belas: Sala Arcádia, Cyrillo Machado, Mitologia, Alegoria, Neoclassicismo, Iconografia.

Abstract

The current research work focuses on historical, artistic and iconographic analysis of mural paintings featured in Lisbon's two noble palaces, which hold decorative paintings with mythological and allegorical themes of excellent quality aesthetics, namely: the palace Duque Lafões and the Palace Pombeiro-Belas. From the stylistic point of view, these are two remarkable examples of aristocratic palatine architecture built between the late Baroque and the neoclassical heyday.

Within the Palacio Duque de Lafoes it is relevant the Academy Room and its mural design, which dates back to 1786/7 and intimately related to D. João Carlos de Ligne and Bragança, main sponsor of the Academy of Sciences of Lisbon in 1779.

In the Palace of Pombeiro-Belas stands out Arcadia Room, meetings place for the Lisbon elite of the late eighteenth century, where once the Nova Arcadia was implemented, a space for the diffusion of literary and poetic works of some Lisbon poets. Its pictorial décor, which is a reference in the panorama of Lisbon neoclassical expression, is closely related to D. José Luís Vasconcelos e Sousa, a reference figure in the Lisbon panorama of the late nineteenth century.

Finally, we will look at iconography and iconology aspects, without omit the study of the artist involved in the campaigns of both palaces: Cyrillo Volkmar Machado.

Keywords: Mural painting, Palace Duque de Lafões: Academy Room, Palace Pombeiro-Belas: Arcadia Room, Cyrillo V. Machado, Mythology, Allegory, Neoclassicism, Iconography.

Introdução

Este trabalho pretende dar a conhecer uma parte do nosso património que se encontra ainda por desvendar. Em concreto, este estudo é dedicado à pintura mural do período Neoclássico (1780-1820) existente em dois palácios civis lisboetas, detentores de pintura decorativa de temática alegórico-mitológica de excelente qualidade estética a saber: o Palácio Duque de Lafões e o Palácio Pombeiro-Belas.

No decorrer da nossa investigação verificámos que a pintura mural deste período não foi ainda objecto de investigações sistemáticas, faltando, por exemplo, aspectos tão elementares como a inventariação. Neste âmbito, o estudo da pintura mural decorativa neoclássica dos palácios lisboetas da última centúria de setecentos e primeiros anos de oitocentos (1780-1820) revela-se imprescindível numa história de arte nacional.

Impõe-se, desta forma, avaliar os aspectos decorativos dos ciclos picturais que ressurgem à vista e fruição dos espectadores no revestimento de espaços civis do período em questão. Nos últimos tempos têm sido realizadas pesquisas pontuais, de que é exemplo o estudo do acervo de pintura mural do Palácio dos Marquês de Abrantes (Gonçalves-Fonseca, 2008). Estes estudos têm demonstrado a coexistência de vários estilos e opções estéticas neste tipo de obras, promovidas por um grupo de indivíduos “ilustrados” no período em questão. É neste contexto histórico que surgem ciclos pictóricos reveladores de um novo gosto no reinado de D. Maria I e que se prolongam pelo reinado de D. João VI, muitas vezes avaliados de forma negativa pelos historiadores de arte que apontam a falta de originalidade dos seus programas artísticos. O revestimento das paredes e muros dos palácios lisboetas, porém, são reveladores da sociedade aristocrática e burguesa lisboeta nos seus ritos de sociabilidade. Estes grupos promoveram uma imagética própria, onde se exprime uma identidade elitista sob o manto do discurso alegórico-mitológico. Muito mais do que um gosto decorativo, este tipo de pintura patenteia em si uma carga de complexos significados e de afirmação do poder aristocrata e burguês, então em plena ascensão, que importa definir e analisar

Sem preterir o estudo dos aspectos iconográficos e a interpretação iconológica iremos debruçar-nos no artista e teórico, Cyrillo Volkmar Machado, autor das pinturas murais a que nos dedicamos nesta investigação. A obra pictórica deste artista, ao nível da pintura mural, está por investigar no âmbito da estética adoptada, assim como as suas fontes de inspiração e plasticidades assumidas pelo artista. Ele foi, sem dúvida, um

artista incansável numa tentativa de actualização do meio artístico lisboeta. Na consecução das suas obras murais perfilhou a procura de uma pureza estética de carácter classicizante baseando-se nas diversas obras pictóricas tanto de artistas italianos, como franceses e flamengos, sem preterir o conhecimento da plasticidade de artistas portugueses como Vieira Lusitano. A sua obra pictórica no palácio do Duque de Lafões e no Palácio Pombeiro-Belas, reflecte o gosto pela temática alegórico-mitológica. São temas que ressurgem no nosso panorama mural e que neste período se adaptam a uma elite laica, actualizada e instruída. Os espaços referenciados revelam-nos vivências e reflectem também o *status* que estas elites granjeavam na encomenda destes vastos conjuntos de pintura mural, recheados de significados e de símbolos ocultos.

Da nossa parte foi um privilégio estudar estas pinturas e dialogar com elas. O poder perscrutador da memória oculta ressurgiu ao desvendarmos os códigos imagéticos por trás da sua feitura. Cada vez mais, os alunos de arte e investigadores, considerados “obreiros da memória”, são co-responsáveis pela redescoberta do património artístico e pela elaboração de uma estrutura histórico-crítica que permita, antes de mais, dar a conhecer a memória cultural colectiva e, posteriormente, a promoção e a divulgação deste património repleto de valências irrecusáveis.

O acervo de pintura mural de temática alegórico-mitológica que nos aventurámos a investigar no âmbito do Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro, é bastante rico na sua complexidade de valores e códigos de representação, e apesar de todo o reconhecimento que a história da arte portuguesa tem feito, pensamos que é uma matéria que carece ainda de um estudo crítico e de um levantamento circunstanciado

Por último, e apercebendo-nos do valor desta decoração pictórica, pouco ou nada conhecida da maioria do público, visamos elaborar um programa de âmbito cultural que promova este património notável, infelizmente quase desconhecido, inserindo-o numa rota virtual de pintura mural na cidade de Lisboa. Um percurso que pretende dar a conhecer uma parte do nosso património lisboeta de finais de setecentos, rico e exuberante. Porque “só se protege aquilo que se conhece”.

Metodologia

Este trabalho está estruturado em quatro capítulos.

O primeiro capítulo analisa historiograficamente a pintura mural decorativa nos espaços palatinos lisboetas dos finais do século XVIII na cidade de Lisboa. A elaboração deste capítulo decorreu com base em artigos, ensaios e demais publicações consideradas fundamentais para a análise em apreço.

Iniciámos o segundo capítulo com uma breve contextualização histórico-cultural de finais do século XVIII, época do nosso artista Cyrillo Volkmar Machado. Nesta fase, nos palácios privados da aristocracia lisboeta, ocorreu uma mudança e actualização do gosto decorativo ao nível da pintura mural, muito à semelhança do que aconteceu na Europa. É um momento de viragem cultural que coincide com a maturidade do Iluminismo, no reinado de D. Maria I e com as ideias liberais que despontam após a Revolução francesa de 1789, tendo repercussões na Europa, nomeadamente em Portugal, no reinado de D. João VI. Em concomitância, pretendeu-se justificar as dinâmicas de criação artística com o ambiente cultural e as ideias iluministas que começaram a circular nos círculos intimistas da primeira nobreza, reflexo do aprimoramento estético e também literário de uma elite lisboeta que procura estar a par das novidades. Para este capítulo foram diversas as fontes utilizadas. A grande fonte de inspiração foi o manancial de pintura mural que fomos encontrando ao longo desta investigação, complementada com estudos recentes sobre o círculo aristocrata lisboeta. Foi um exercício estimulante de revelação da grande qualidade e quantidade da pintura mural dos finais do século XVIII e inícios do século XIX e reveladores do gosto que ocorria na época.

O terceiro capítulo trata dos modelos, formas e conceitos utilizados na pintura mural neoclássica lisboeta e das suas influências, de origens tão diversas. Incluímos neste capítulo a biografia generalizada de alguns artistas envolvidos em algumas decorações murais de alguns palácios lisboetas, para termos uma ideia da prodigalidade artística que se vivia e abordamos de forma particular o artista e teórico Cyrillo V. Machado, abrindo caminho a novas hipóteses de trabalho. As fontes às quais recorreremos na elaboração deste capítulo foram sobretudo a *Colecção de Memórias* (1822) de Cyrillo V. Machado e as *Memórias dos Pintores Portugueses*, de José da Cunha Taborda, adicionada à tradução da obra de Miguel Ângelo Prunetti, *Regras da*

Arte da Pintura (1815), e a importante obra de Luis Xavier da Cunha (1933), as *Artes Plásticas em Portugal*.

O quarto capítulo destaca os programas artísticos murais realizados por Cyrillo Volkmar Machado, no Palácio Duque de Lafões, nomeadamente, a Sala da Academia e a Sala Arcádia (nome atribuído pela autora deste trabalho), no Palácio Pombeiro-Belas, problematizando questões de cronologia, de iconografia e o sentido iconológico de tais decorações plásticas. Na elaboração deste capítulo procedeu-se ao levantamento das fontes impressas, nomeadamente a *Ilustração Portuguesa* e o *Archivo Pittoresco* à procura de informação útil na constituição do *corpus* crítico. Recorreu-se igualmente aos livros de viagens e memórias dos estrangeiros que por cá habitaram, nomeadamente o Marquês de Bombelles (1979), e as memórias do Marquês de Fronteira e d'Alorna (1926). Consultou-se igualmente a obra manuscrita de Cyrillo Volkmar Machado, nomeadamente a sua *Coleccção de Memórias* (1822), o *Tratado de Architectura e Pintura*, editado em 2002 pela Fundação Calouste Gulbenkian, e o importante manuscrito encontrado por Luísa Arruda (1999) na Academia Nacional de Belas Artes, a que demos o nome *A Biblioteca de Cyrillo*. Este manuscrito foi incorporado na sua tese de mestrado sobre a cultura gráfica de Cyrillo Volkmar Machado e foi relevante na abordagem às fontes utilizadas por este artista nos seus programas murais. Procedeu-se ao levantamento iconográfico de álbuns de gravuras presentes no MNAA (infelizmente não nos foi possível aceder à Biblioteca da Academia de Belas Artes, provavelmente detentora de variadíssimas imagens auxiliaadoras à nossa investigação). A nossa pesquisa na Torre do Tombo, nomeadamente nos registos cartoriais relativamente às datas de consecução, revelou-se infrutífera. No Instituto José de Figueiredo procedeu-se ao levantamento, que se revelou inexistente, sobre possíveis restauros efectuados nestes palácios. Infelizmente, apesar da nossa pesquisa em torno dos arquivos particulares de famílias não conseguimos apurar nenhuma informação relativamente à encomenda das pinturas murais. Na Biblioteca do Instituto de Ciências Sociais, no arquivo do Prof. Nuno Gonçalo Monteiro existem inúmeras caixas por inventariar e catalogar relativamente à Casa do Duque de Lafões. Mas infelizmente não conseguimos apurar informação relevante à nossa pesquisa.

Capítulo 1. A pintura mural entre finais do século XVIII e os inícios do século XIX: estado da questão

Escrever sobre o estado da questão, dos estudos dedicados à pintura mural e de tectos realizada em palácios lisboetas entre os finais do século XVIII (c.1780) e os inícios do XIX, (c.1820) não se tem revelado uma tarefa fácil. Com efeito, esta é uma área da história da arte portuguesa carenciada de bibliografia e de estudos específicos.

Se muito já foi explanado sobre a pintura mural dos séculos XV, XVI, XVII e da primeira metade do século XVIII, com estudos recentes de Luís Afonso (2009), Vítor Serrão (1992; 2003), Joaquim Inácio Caetano (2001), Paula Bessa (2009), Giuseppina Raggi (2004) e Magno Moraes de Mello (1998; 2002), a pintura mural dos finais do século XVIII e dos inícios do século XIX continua à espera de ser redescoberta e de lhe serem devolvidos os seus códigos peculiares, os seus padrões estéticos, próprios do tempo em que foram concebidos, e, ao mesmo tempo, empreender um estudo ao nível da fortuna crítica e estética.

A menção que se faz à pintura mural dos palácios lisboetas no período em questão, apenas é abordada em alguma literatura específica de forma esparsa e em estudos pontuais. Perante este cenário, podemos questionar se a pintura desta época não tem valor estético e artístico que valide um estudo sério e consistente?

A realidade, porém, é bastante mais simples e resulta apenas de existirem muitas áreas obscuras do nosso património que estão carenciadas de um estudo autêntico. Áreas que esperam ainda por um levantamento ao nível da crítica heurística e por um aprofundamento dos aspectos iconológicos e iconográficos, como sucede com o nosso objecto de estudo.

A pesquisa bibliográfica que realizámos permitiu-nos verificar que os estudos dedicados a este género pictórico, realizado no período em questão (c.1775-c.1820), são relativamente escassos e que se concentram sobretudo, em alguns palácios lisboetas, designadamente o Palácio da Ajuda e o Palácio de Belém. Com efeito, embora José Augusto França (1966) aborde alguns dos palácios que constituem o nosso objecto de estudo, a sua análise, incide, essencialmente, sobre os aspectos arquitectónicos, mencionando apenas marginalmente, e de forma esporádica, os seus aspectos decorativos.

Reynaldo dos Santos na obra *História da Arte em Portugal* (1953), faz uma breve referência à pintura de tectos da segunda metade do século XVIII, religiosa e secular referindo os artistas que mais se notabilizaram neste período, tais como Pedro Alexandrino de Carvalho e Inácio de Oliveira Bernardes¹.

Reynaldo dos Santos (1953:460) inicia o capítulo do século XIX com uma menção à decoração dos interiores caseiros e burgueses. Refere que surge uma nova temática na pintura de tectos e paredes de palácios, sublinhando a “fantasia alegórica” (idem:477), dando como melhor exemplo a obra do Palácio da Ajuda, com as suas pinturas parietais e de tectos, espelhando o universo artístico dos freixistas que por lá passaram, desde 1802 a 1833. Porém, não faz mais nenhuma incursão específica neste tema, a não ser identificar o nome dos artistas que se notabilizaram mais na sua concretização, como Cyrillo Volkmar Machado, Domingos Sequeira e Manuel da Costa.

Ainda segundo Reynaldo dos Santos, foram muitos os profissionais que se distinguiram no género de pinturas decorativas, de perspectivas e de galanerias anedóticas. Reynaldo destaca a notabilidade desta arte, assim como a inserção no panorama artístico de uma nova linguagem na pintura de tectos e paredes, com *chinoiseries* e bambochatas estilizadas articuladas com frutos, aves, insectos, peixes e grinaldas (idem:477-481).

Ao longo da década de sessenta, surgiram alguns artigos de interesse sobre a pintura de tectos, nomeadamente um artigo pioneiro dedicado à excelência dos tectos pintados logo após o terramoto. Publicado por Reynaldo dos Santos (1960:15-19), através da Academia Nacional de Belas Artes, é um estudo que põe em destaque a viragem discursiva dos finais do século XVIII, com o esgotamento dos modelos de arquitecturas perspectivadas e o despontar de um novo modelo decorativo. Destaca-se a influência e o domínio de Pedro Alexandrino e Inácio de Oliveira Bernardes no panorama artístico da altura, atribuindo-lhes algumas obras importantes.

Na mesma década, José Augusto França publica um trabalho notável (1966), sobre o panorama artístico português do século XIX, condensando toda a problemática, fortuna histórica e crítica deste período da arte portuguesa até então carenciado de um

¹ Reynaldo dos Santos (1953: 166-167) refere na obra citada que a decoração do tecto da igreja S. Francisco de Paula é um dos mais notáveis da época, reveladora da transição dos finais do Barroco e dos alvares do Neoclassicismo, preconizado por Inácio de Oliveira Bernardes.

estudo profundo e exaustivo. José Augusto França, estuda com especial atenção os tectos da Ajuda, identificando os seus pintores e os principais directores das várias campanhas pictóricas. Procede igualmente à análise iconográfica dos mesmos, algo que não tinha sido elaborado até então, e faz uma alusão à pintura que foi efectuada fora da Ajuda. Reporta-se basicamente à pintura de cavalete, referindo alguns artistas que, do seu ponto de vista, se notabilizaram neste período. Deste modo, a importância dada à pintura de cavalete sobressai neste período da história da arte portuguesa, considerada por muitos investigadores, e igualmente por José Augusto França, de uma imensa frivolidade e sem uma estrutura coerente de organização do discurso simbólico. O Capítulo 16, da obra em questão, sobre palácios, palacetes e solares, estuda alguns palácios da antiga nobreza e da alta burguesia, sublinhando a nova linguagem decorativa que começa a surgir nesta época, dando como exemplo, o Palácio Sabugosa, em que as *“paredes das salas enchiam-se de verduras, numa elegante lembrança florestal”* (1966:168). Ao longo deste capítulo são mencionados alguns palácios que marcaram de forma inegável o panorama arquitectónico civil lisboeta, dando como exemplo o Palácio Devisme - segundo o autor, a primeira habitação de carácter neoclássico, com decorações de Pillement (idem:170-172).

Aires de Carvalho (1970) no seu estudo sobre os Arquitectos da Ajuda faz algumas referências esporádicas a este género pictórico, mencionando alguns palácios lisboetas, nomeadamente o Palácio do Conde de Óbidos, detentores de pintura decorativa mural, com alusões à música ou à poesia e a assuntos mitológicos, *“que bem merecia melhor sorte da que tem tido ao longo dos anos”* (idem:18). O estudo de Aires de Carvalho apenas marginalmente aborda a pintura mural, parafraseando umas passagens do diário de William Beckford, em relação às decorações de Manuel da Costa de inspiração oriental e de como despertaram neste viajante sensações lúdicas perante as *“pinturas com arabescos cheias de fogo e fantasia, mandarins e ídolos chineses da mais absoluta e ridícula fealdade”* (idem: 106). Comenta, que a partir de 1820, algumas salas do palácio de Belém e do Palácio Conde de Óbidos, são pintadas e decoradas com temática alegórica, como forma de festivamente comemorar o regresso do rei D. João VI (idem:18).

Ao longo das décadas de oitenta e noventa, com a tomada de consciência do valor do nosso património e as suas características peculiares, foram publicados alguns textos dedicados principalmente aos tectos da Ajuda, aos tectos do Palácio de Belém e

do antigo Picadeiro Régio, embora na maior parte dos casos, se tratem de artigos não muito extensos. Um exemplo deste tipo de estudos é o trabalho de Aires de Carvalho (1980:59-65) editado pela Academia de Belas Artes, relativo aos tectos da Ajuda e Belém, com apêndice fotográfico pouco extenso, mencionando os artistas que neles laboraram, assim como algumas identificações iconográficas de temática mitológica (idem:65).

Em 1986, Anne de Stoop, publica um estudo monográfico sobre *Quintas e Palácios nos arredores de Lisboa*, no qual faz uma referência à pintura a fresco do século XIX. Segundo a autora, assiste-se a um incremento deste tipo de obras pictóricas, devido à sua inovadora gramática decorativa e à flexibilidade desta técnica, bem adaptada ao clima. É um trabalho decorativo que permite uma apreensão mais completa do espaço, integrando tectos e paredes num mesmo conjunto. Segundo a autora destacam-se dois tipos de decoração, o primeiro, extremamente requintado e económico, consiste apenas em molduras, frisos, galões, deixando sempre o centro dos painéis vazio. O segundo representa *chinoiserie* e, sobretudo, paisagens à italiana. A autora faz alusões a vários palácios e quintas que considera interessantes do ponto de vista estético e decorativo (1986:18-19).

Na *História da Arte em Portugal*, das edições Alfa, Regina Anacleto (1986:53-90) faz referências aos tectos da Ajuda e de Mafra, destacando a iconografia de alguns tectos, assim como os artistas responsáveis pela sua execução. Dá relevo aos artistas que mais se notabilizaram no panorama artístico nacional neste género de pinturas, como Pillement, artista que decorou algumas casas tanto em Lisboa como em Sintra. À semelhança de José Augusto França, considera que à excepção de Vieira Portuense e Domingos Sequeira o nível atingido pelos outros artistas não “*ultrapassou a craveira média, para não dizer medíocre*” (idem:56). Menciona o artista que, segundo ela se notabilizou mais, Cyrillo Volkmar Machado, intervindo na decoração de alguns palácios nobres e burgueses (idem:61).

O livro de Helder Carita (s.d:189-209) sobre a decoração interior de palácios lisboetas revela-nos a evolução da decoração de interiores em Portugal. Num capítulo especificamente dedicado ao Neoclassicismo e ao período de D. Maria I, menciona que a temática neoclássica portuguesa resulta de uma forte influência europeia. Este autor comenta, igualmente, que a decoração se mantém essencialmente em superfície, elegendo-se a pintura a fresco na decoração de paredes e tectos, num envolvimento

englobante sem acentos volumétricos, e meramente decorativo, “*aspirando a mais nada que a um universo imediatamente profano e plástico*” (idem: 201).

A obra *Solares Portugueses*, de Carlos Azevedo (1988: 92-96), apesar de não mencionar especificamente o universo palaciano lisboeta, menciona a transformação que se operava pictoricamente nas paredes e tectos das salas, das casas mais ricas da época, assumindo proporções inéditas e tomando o lugar que outrora era ocupado pelos painéis de azulejos, ressurgindo o interesse pelas pinturas de um tema clássico (1988: 96).

Além deste trabalho, gostaríamos de destacar dois estudos. O primeiro diz respeito a um artigo de Miguel Soromenho sobre o Museu Nacional dos Coches (1993: 16-23). O autor refere que o Picadeiro foi a primeira experiência neoclássica da cidade, num tempo em que prevaleciam ainda as soluções barrocas. Os tectos ganham trabalho ornamental de grande relevo, distribuindo-se a toda a sua volta painéis pintados a fresco, alternando a figuração em *grisaille* de motivos de picaria com arranjos inspirados na gramática fantástica do grotesco. O artigo sucinto de Nuno Saldanha (1994:401-404), no *Livro de Lisboa*, sobre o Teatro São Carlos, esboça num pequeno parágrafo a concepção arquitectónica do teatro já sob a alçada de uma temática neoclássica. Refere o nome de alguns artistas que estiveram envolvidos nesta empreitada, nomeadamente Cirillo Volkmar Machado que executou o tecto do vestíbulo e o pano de boca de cena. Os cenários do teatro e o tecto do salão foram executados por dois artistas, Manuel da Costa e por Gaspar José Raposo (idem:403).

Numa das mais recentes obras de conjunto dedicada à arte portuguesa, (1995:197-198), José Fernandes Pereira, lamenta como é “*penoso escrever sobre a pintura que se agrupa sob a designação de «neoclássico»*. Para este historiador se na generalidade “*a pintura portuguesa tem poucos momentos empolgantes este é seguramente dos mais negros*” (idem:197). José Fernandes Pereira comenta de forma abreviadíssima que grande parte da pintura deste período é alegórica e que beneficiou dos projectos ornamentais para os palácios régios. Refere nomes como Manuel da Costa e André Monteiro da Cruz, em campanhas pictóricas no Palácio de Belém.

Mais produtivo é o estudo muito consistente, dedicado ao artista Jean Pillement, e ao Paisagismo em Portugal no século XVIII, sob direcção de Nuno Saldanha (1996). Apesar de não ser um estudo dedicado especificamente à pintura mural de finais do século XVIII e inícios do século XIX, reporta algumas experiências pictóricas de alguns

artistas estrangeiros que habitaram em Portugal e a sua influência no panorama artístico nacional, nomeadamente Jean Pillement, que influenciou Manuel da Costa e Joaquim Marques.

Aquando da Expo 98 editou-se um trabalho num formato mais alargado dedicado unicamente aos palácios existentes na zona Oriental de Lisboa, da autoria de José Sarmiento de Matos (1998). Esta obra refere os palácios que mais se destacaram nesta zona da cidade, com pormenores dos interiores, revelando alguma pintura mural de grande qualidade artística, nomeadamente o Palácio Olhão, a respeito dos quais o autor refere “*que não sendo notáveis, estas pinturas definem um ambiente e decoram uma arquitectura despojada*” (idem:107), e o Palácio do Duque de Lafões, no Beato, com pormenores de algumas pinturas que revestem a Sala da Academia deste palácio.

Paulo Pereira (1999:303-307), num texto dedicado aos finais de setecentos e ao Neoclassicismo, refere sucintamente que a pintura portuguesa oscilou entre os programas decorativos que preenchiam os espaços de edificações civis, e especialmente os do novo Palácio da Ajuda, e uma nova pintura de cavalete. Só refere o nome de Jean Pillement e integra-o numa conjuntura neoclássica, considerando-o como autor de “*amáveis cenas de género-vistas, paisagens, cenas do quotidiano*” (idem:307).

Dentro deste contexto, não podíamos de deixar de englobar um estudo elaborado por nós (2002), dedicado à pintura mural do Salão Pompeia do Palácio da Ega, sob orientação do Prof. Vítor Serrão. Este trabalho, de natureza monográfica, estudou um dos núcleos de pintura a têmpera mais representativos do nosso período neoclássico, devido à qualidade plástica e complexidade do programa iconográfico.

Em 2003 é editado um estudo profundo e exaustivo sobre a Real Fábrica de Louça ao Rato, em que num capítulo da autoria de Paulo Henriques (2003:448-540) é abordada a Sala de Jantar do Palacete Pombal. Esta sala é levemente referenciada pelo excepcional valor plástico que apresenta ao nível da pintura mural, “*com enquadramentos que diríamos quase fotográficos*” (idem:472). O autor analisa o programa iconográfico relacionando-o com a burguesia ascendente em Portugal a partir do último quartel do século XVIII.

No mesmo ano, Vítor Serrão (2003), destaca o novo mercado artístico que começa a surgir logo após o terramoto de 1755. Segundo o autor, o carácter da pintura de tectos perspécticos perde-se, para dar lugar a uma linguagem ornamental de gosto

rococó e em outros exemplos, “*é já o espírito neoclássico que se inscreve no gosto das coberturas pintadas no declinar de setecentos*” (2003:264).

Gostaríamos ainda de salientar dois estudos que analisam incisivamente a pintura mural de um determinado espaço e que, a nosso ver, são trabalhos detentores de um rigor metodológico exemplar. Referimo-nos ao estudo de Susana Varela Flor (2005:293-309) sobre o tecto da igreja de Nossa Senhora da Encarnação em Lisboa. Apesar de ser dedicado a um conjunto de temática religiosa, analisa com grande rigor a linguagem plástica que começa a despontar, de feição neoclássica, visível nos inúmeros pormenores arquitectónicos e decorativos. Além deste trabalho de Susana Flor, gostaríamos de destacar outro estudo de João Morais Vaz (2006:315-332). Trata-se de uma proposta de interpretação renovadora relativamente aos tectos e paredes do Palácio da Ajuda, tratando-se de um incontornável trabalho de investigação.

Em 2008, salientamos a investigação realizada pela Dr.^a Anne Louise Fonseca relativamente à pintura mural do Palácio Abrantes, executada pelo artista Pedro Alexandrino de Carvalho e a sua oficina. Esta importante investigação versou o estudo aprofundado das fontes de inspiração deste artista e a temática profana presente nas pinturas murais deste palácio. Até à data, trata-se do estudo mais aprofundado sobre a pintura mural da época que estudamos em ambiente civil.

Por último, na colecção de vinte volumes dedicados à arte portuguesa, editado recentemente pelo jornal *Diário de Notícias*, (2009) incluiu-se um estudo de Paulo Varela Gomes sobre a arquitectura neoclássica em Portugal, referindo-se alguma pintura de qualidade feita nesta época, nomeadamente o magnífico Salão Pompeia do Palácio da Ega, na Junqueira e a sua exuberante decoração mural neoclássica.

Capítulo 2. O ambiente cultural lisboeta entre finais do século XVIII e o início do séc. XIX

Iniciaremos este capítulo com uma breve abordagem ao ambiente cultural que antecede o período em estudo. Procuramos perceber as especificidades culturais do contexto lisboeta onde, a pouco e pouco, se vai introduzindo a linguagem plástica de cariz neoclássico.

Nos finais do século XVIII a cidade de Lisboa, projectada sob os princípios do urbanismo iluminista, ganha contornos de grande modernidade. Sob a acção do Marquês de Pombal, Portugal coloca-se na vanguarda europeia, em matérias urbanísticas, com profundas consequências ao nível do fortalecimento do poder secular. As suas reformas económicas e culturais vão ter repercussões a longo prazo, implementando na sociedade lisboeta uma vontade de mudança.

É neste contexto, que uma viragem cultural irá acontecer sob a premissa dos valores iluministas em circulação na cidade de Lisboa, através principalmente de uma elite, minoritária, é um facto, mas portadora do espírito de inquietação e indagação que começa a surgir no homem do Iluminismo, sobretudo no âmbito das ciências naturais e do pensamento científico². A viragem cultural está associada a diversos factores, nomeadamente, ao crescimento do secularismo, do espírito racional, pouco complacente com a ignorância e a superstição, e substancialmente ligada ao *“desejo de consumo e de fruição de novos bens culturais”* (Araújo, 2003:99). A vivência espiritual da crença, sem ser preterida, tende a adaptar-se *“em conformidade com as ideias de felicidade geral e de progresso, sustentadas tanto por leigos como por religiosos”* (idem: 18).

O papel activo de uma elite minoritária fez surgir as assembleias no contexto cultural lisboeta pós-terramoto de 1755, fomentando os círculos de convívio cultural das famílias nobres lisboetas. Na Europa, nomeadamente em França, estes espaços (os famosos *salons*) revestiram-se de um carácter determinante tanto na divulgação de

² O Iluminismo foi um movimento filosófico que nasceu em França na primeira metade do século XVIII, liderado por um conjunto de homens, na sua maioria filósofos, como François-Marie Arouet (Voltaire, 1694-1778), Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) e Charles de Montesquieu (1698-1755) que defendiam a primazia do espírito crítico e do pensamento racional, como forma de obter respostas, até aí justificadas pela fé. Os homens das Luzes eram apologistas de uma sociedade contratual baseada no reconhecimento de certos valores comuns a todos: liberdade, tolerância, igualdade, universalidade das leis, propriedade (AA.VV:31).

valores iluministas, como de debate de ideias políticas. Além dos debates que empreenderam, muitos artistas foram alvo de protecção e reconhecimento artístico³. É muito provável, segundo Raquel Bello Vázquez (2006), que as assembleias tenham exercido uma forte influência na dinamização dos valores racionalistas e iluministas, sobretudo no reinado de D. Maria I, em que “*se produziu uma importante substituição entre os quadros dirigentes, directamente ligada com o papel da nobreza*” (Vásquez, 2006:77). Sob a alçada de algumas mulheres ilustradas⁴, como é o exemplo da casa de Teresa de Mello Breyner, 4ª Condessa de Vimieiro, mulher ilustre dos finais do século XVIII, realizaram-se reuniões com uma periodicidade regular com a elite intelectual da altura: o Duque de Lafões, o abade Correia da Serra, o Visconde de Barbacena⁵ (1754-1830), impulsionando uma nova mentalidade, pelo menos nos círculos onde se movimentavam e procurando derrubar barreiras mentais. Algumas famílias ilustres, como os Viscondes de Ponte de Lima, Marqueses do Lavradio e Castelo-Melhor, também fomentaram as assembleias em suas casas, assim como o Marquês de Penalva⁶ e o Duque de Lafões. Nos seus palácios reuniam-se as diversas personalidades da vida social e intelectual de finais de setecentos (Vásquez, 2004:3-7).

É esta mesma elite, ligada ao governo de D. Maria I, notoriamente cosmopolita e erudita, que procurará impulsionar e modificar a sociedade portuguesa, ainda arreigada aos modelos do Antigo Regime, como o 2º Duque de Lafões, grande impulsionador da Academia das Ciências de Lisboa; o abade Correia da Serra⁷ (1750-1823), cientista e

³ Os salões franceses mais conhecidos: o da Madame Geoffrin, que no seu salão, reunia grandes intelectuais e artistas, dinamizando o gosto à grega, e o do Duque de Aumont, introduzindo o gosto neoclássico nas artes decorativas francesas. Outra figura proeminente foi Madame de Pompadour (1721-1764), protectora das artes, influenciando as artes do seu tempo (Rocheburne: 2008:100-108).

⁴ Segundo Raquel Bello Vázquez (2006), começaram a surgir na última centúria de setecentos estes *Salons* ou Assembleias, celebradas por algumas mulheres ilustradas: Joana Isabel de Lencastre Forjaz, Teresa de Mello Breyner, 4ª Condessa de Vimieiro; Eugénia Mariana Meneses da Silva, Marquesa de Penalva; D. Constança Manuel, 7ª Condessa de Atalaia, e mais tarde Leonor de Almeida, Marquesa de Alorna.

⁵ Visconde de Barbacena: Luís António Furtado de Castro do Rio de Mendonça e Faro, doutor em filosofia e em leis pela Universidade de Coimbra (Dantas, 1929:17).

⁶ Marquês de Penalva: Fernão Telles da Silva Caminha e Menezes (Idem, 1929:17).

⁷ O Abade Correia da Serra foi grande amigo do 2º Duque de Lafões e foi secretário da Academia das Ciências. Juntamente com o Duque, e Domingos Vandelli, foi um impulsionador e fundador da Academia das Ciências em 1780 (Dantas, 1929:16).

estudioso, um homem notável, apologista das ideias iluministas, impulsionando em Portugal o estímulo à investigação científica; D. João de Almeida Melo e Castro, 5º Conde das Galveias (1759-1814), diplomata em Roma, que pensionou alguns artistas no estrangeiro; D. Alexandre de Sousa Holstein (1751-1803) que organizou em Roma um Colégio Português das Belas-Artes⁸; D. Rodrigo de Sousa Coutinho (1755-1812), diplomata que implementou em Lisboa uma tipografia de carácter pedagógico, a Casa do Arco do Cego⁹. Anteriormente à fundação desta Casa, a maioria das obras eram traduzidas a nível particular, circulando num círculo restrito de pintores e amadores (Barão, 2006:10). Esta tipografia veio colmatar essa lacuna e o seu prelo, essencialmente de carácter instrutivo, apesar do seu curto período de duração (1799/1801), desempenhou um papel relevante na tradução e difusão de obras de artistas estrangeiros.

Estes são apenas alguns membros da elite esclarecida que intervêm na cultura portuguesa, impulsionando-a rumo a uma modernidade estimulante.

Este grupo restrito de homens contribuiu para uma abertura mental aos conceitos do Iluminismo, propondo uma nova maneira de pensar, em defesa do conhecimento racional como meio de superação de preconceitos e ideologias tradicionais. A par de um ambiente movido por novas dialécticas, as academias científicas (Academia Real das Ciências, 1779) e literárias também vão exercer soluções de compromisso com a cultura das luzes. A criação da Arcádia Lusitana (1756-1775) inserida na categoria de pensamento das Luzes, trouxe consigo a evocação do espírito da Antiguidade, contribuindo a nível didáctico para a transformação das mentalidades e para a divulgação do classicismo na literatura.

A abertura de academias vocacionadas para o ensino artístico na segunda metade do século XVIII, já no âmbito do reinado de D. Maria I, ainda que com bastantes percalços, revela a vontade de uma actualização pedagógica e estética de acordo com o que se verificava em países como Itália ou França, se bem que a “*concepção de um*

⁸ Segundo Luis Xavier da Costa (1935:96), em 1791, este colégio, foi apetrechado com o estudo do nu e com abundância de material didáctico e artístico, em grande parte proveniente das colecções do célebre mestre Anton Rafael Mengs, falecido em 1779.

⁹ A *Typographia ou Casa Calcographica, Typoplástica e Litteraria do Arco do Cego* foi fundada por D. Rodrigo de Sousa Coutinho (1755-1812) em 1799, tendo a direcção técnica sido confiada a Frei José Mariano da Conceição Veloso (1742-1811).

ensino globalizante, de aspiração académica só seria concretizável em 1836” (Barão, 2006:1). Datam desta altura o apoio à fundação da Academia do Nú¹⁰ (1780) e a criação da Aula Régia de Desenho de Figura e Architectura Civil (1781) e outras mais, as quais não iremos mencionar.

A vontade expressa de um grupo de indivíduos de alterar o panorama cultural no campo das Belas Artes começa a ser visível nos anos oitenta, intentada desde Félix da Costa¹¹ (1639-1712), o primeiro artista que tentou fundar uma Academia de Belas Artes. Diogo de Pina Manique, refere numa carta a D. João de Almeida e Castro, a “*necessidade de habridores, edezejo estabelecer/aqui hua aCademia das Bellas Artes*” (Costa, 1938:15).

Também foi determinante no panorama cultural lisboeta a criação da Real Bibliotheca Pública da Corte, em 1796, com António Ribeiro dos Santos como bibliotecário-mor. Esta biblioteca substituirá a Real Mesa Censória¹², outrora regulamentadora dos preceitos literários, o que contribuirá para a crescente laicização da cultura, através de uma abertura expansiva e gradual a obras estrangeiras e a autores considerados proibidos, nomeadamente a obra *Encyclopedie*¹³, que já circulava em Portugal, através de livreiros, como a família Bertrand¹⁴. Num manuscrito de António Ribeiro dos Santos¹⁵ (1745-1818), presente nos Reservados da Biblioteca Nacional de Lisboa, datado de 1796, *Catálogo de Livros Escolhidos das Artes Mechanicas e*

¹⁰ A Academia do Nú, apesar da sua importância e ter sido apoiada por diversas personalidades ilustres da época, foi diversas vezes interrompida. (Cf. Ana Duarte Rodrigues, 2004).

¹¹ Félix da Costa, escreveu *Da Antiguidade da Arte da Pintura*, uma obra cuja principal motivação foi fomentar os estudos pictóricos em Portugal, mediante a fundação de uma Academia de Arte.

¹² A actividade repressiva da Real Mesa (criada em 1787 sob direcção de Frei Manuel do Cenáculo) ligava-se essencialmente a questões políticas e eclesiásticas, por isso os aspectos artísticos não sofreram uma verdadeira repressão, tendo-se originado uma abertura a obras e autores estrangeiros (Barão, 2006:56).

¹³ Obra de Denis Diderot (1713-1784) e Jean le Rond d'Alembert (1717-1783).

¹⁴ Desde o século XVIII, mais precisamente desde 1731 que a livraria Bertrand existe em Lisboa. (<http://html.bertrand.dalera.com>)

¹⁵ António Ribeiro dos Santos, foi um importante filólogo, académico, tradutor e durante 20 anos foi director da Biblioteca Pública de Lisboa, à qual legou grande número das suas memórias, quase todas manuscritas (Padrão, 2006:4)

*Liberaes*¹⁶ é possível visualizar que esta obra já circulava em Portugal, pelo menos a partir de 1787.

Se o reinado de D. Maria I foi pautado por uma estabilidade política e económica, fomentando projectos culturais com objectivos actualizadores e modernizadores, já o reinado de D. João VI, que em 1792, já era regente, foi pautado por dificuldades governativas. O seu governo visou uma política de protecção e neutralidade no sentido de minimizar os riscos de uma invasão que acabaria por acontecer em 1807, consequência da Revolução Francesa de 1789. D. João VI foi um rei que empreendeu projectos culturais promovendo a dinamização da cidade lisboeta, com o projecto megalómano da Ajuda, e anteriormente o Picadeiro Régio sob risco de Azzolini.

O acontecimento mais sintomático da sua governação foi a ida da família real para o Brasil em 1807. Após a fuga, poder-se-à falar de um mercado artístico mais debilitado, devido às contingências, bloqueios, e instabilidade política, mas, a verdade é que, mesmo assim, não deixou de existir um mercado de arte.

2.1. As novidades decorativas nos espaços aristocratas lisboetas: uma actualização de gosto

É neste contexto de mudança, de actualização, de erudição e “ilustração”, que o gosto pela decoração ornamental de tectos e paredes com repertórios muito variados (temáticas alegórico-mitológicas, *grotescos*, natureza-pastoril, de paisagem...), irá assumir alguma relevância nos finais do século XVIII e inícios do século XIX. Surge, assim, um novo capítulo na decoração dos tectos e paredes da Lisboa pombalina. Uma cidade que em 1796 já estava praticamente refeita dos estragos do terramoto de 1755. Algumas famílias aristocratas e burguesas lisboetas, perante a destruição dos seus palácios privados, “refugiam-se” nas suas quintas nas redondezas da malha urbana, outras, optam pela reconstrução das suas habitações privadas, marcando o cenário arquitectónico lisboeta. O seu *décor* interior, ao nível das paredes e tectos, vai ser constituído numa diversidade temática intensa, de tentativa de actualização com o que se processou na Europa ao nível da pintura mural, onde predominou o Neoclassicismo.

¹⁶ Este catálogo foi datado de 1796 por Nuno Saldanha.

Umas das formas de expressão mais utilizadas nesta época na pintura mural foram as temáticas alegórico-mitológicas. O que eventualmente poderá explicar esta difusão e interesse pelo imaginário mitológico e alegórico nos finais do século XVIII terá relação directa com a laicização da sociedade lisboeta, mais receptiva às gramáticas profanas. Estas gramáticas, surgem numa clara adaptação aos valores laicos, definindo atmosferas seculares, em consonância com o espírito ilustrado que se vivia.

Temos pouco conhecimento no panorama lisboeta, ao nível da pintura mural nos espaços aristocratas, a recorrência ao temário alegórico-mitológico anteriormente ao século XVIII. Existem alguns núcleos, mas reportam-se ao século XVI, localizados no Alentejo, de que são exemplo o Paço de Vila Viçosa¹⁷ e o Paço dos Condes de Basto¹⁸. Em Lisboa, destaca-se o Palácio Sandomil, em Lisboa, com pinturas murais de finais do século XVII, início do século XVIII, e ainda em fase de estudo. Será a partir da segunda metade do século XVIII, motivado pelo favorável ambiente cultural iluminista que se fazia sentir, que as temáticas alegórico-mitológicas adquirem o significado que lhe fora outorgado no século XVI pelos artistas maneiristas portugueses, presentes em Vila Viçosa, em que a temática pagã, antiga, se encontra ao serviço de uma família esclarecida.

A nova cultura emergente, aberta a novos temas imagéticos¹⁹ assume os novos repertórios como um estilo ao serviço de interesses particulares, sobretudo para uma elite esclarecida, ou *intelligentzia laica*, e erudita, que procura rever-se nestes temas, e que estão presente em palácios como o do Duque de Lafões²⁰, o de Pombeiro-Belas²¹,

¹⁷ O Paço de Vila Viçosa e a sua pintura mural foi amplamente estudado pelo Prof. Vitor Serrão (2008).

¹⁸ Este Paço apresenta uma das poucas pinturas quinhentistas de temática clássica e profana existentes em Portugal, consistente com os ideais de refinamento cortesão do universo artístico maneirista (Afonso, 2009:887).

¹⁹ Entendemos por novos temas imagéticos, os temas que ressurgem no panorama mural lisboeta em finais de setecentos, tais como a mitologia greco-romana, as alegorias, os grotescos, e tantos outros.

²⁰ Este palácio está localizado na Calçada do Duque de Lafões, nº 5ª, na zona do Beato, em Lisboa.

²¹ Situado em Lisboa na Calçada do Conde de Pombeiro, nº 24, na freguesia dos Anjos. É a sede da Embaixada de Roma.

da Ega²², de Abrantes²³ e o Palacete Pombal²⁴, do negociante José António Pereira, incluído na nova burguesia nobilitada. O salão nobre deste palácio, apresenta uma miscigenação de figuração *grisaille*, com elementos clássicos, já alinhado com o gosto de expressão Neoclássico (Fig. 1).



Fig. 1- Palacete dos Marquesses de Pombal: visualização geral do Salão da Música com representações em *grisaille* dos Quatro Continentes, baseados na *Iconologia* de Cesare Ripa

²² O Palácio da Ega situa-se na Calçada da Boa-Hora, nº30, na zona da Junqueira. O seu Salão Pompeia e a sua decoração mural datam dos inícios do século XIX (1806?), e são reveladores do novo gosto decorativo de expressão neoclássica que se processava nos círculos intimistas da nobreza lisboeta. A sua encomenda está ligada ao 2º Conde da Ega, Aires de Saldanha de Albuquerque Coutinho Matos, uma das personalidades fortes do governo de D. João VI.

²³ Calçada Marquês de Abrantes, nº 123, em Lisboa. Actualmente é sede da Embaixada de França.

²⁴ Situado na R. das Janelas Verdes, nº 37, na zona de Santos-o-Velho, actualmente é sede do Instituto José de Figueiredo. As pinturas murais do Salão da Música estão ligadas à reconstrução arquitectónica que foi processada nos inícios do século XIX.

Também o rico negociante inglês Gerard Devisme, mandou decorar os interiores da sua quinta de Benfica²⁵ com pinturas murais de Jean Pillement e Cyrillo V. Machado. Este pintor executou também no Palácio Quintela, na R. do Alecrim, em Lisboa, um Concílio dos Deuses. Estes são apenas uns exemplos ilustrativos de pintura mural de temática alegórico-mitológica na época em causa. No decurso da nossa investigação, encontrámos alguns palácios com pintura decorativa de excelente qualidade de execução, o que nos leva a pensar que estes palácios são uma pequena amostra da excelente pintura decorativa que se fazia na época que estudamos.

Em alguns casos também se recorria ao trabalho em estuque, relacionando-se unicamente com uma questão de gosto por parte do encomendador. Veja-se o exemplo do Palácio da Ega, na Junqueira, em que o artista, André Monteiro da Cruz²⁶, muito provavelmente em parceria com outros artistas, conseguiu aliar cenograficamente estes dois recursos, resultando um trabalho artístico de elevada qualidade estética (Fig. 2).

Neste âmbito da gramática decorativa, que preenche os espaços habitacionais da aristocracia lisboeta gostaríamos de referenciar a influência de Jean Pillement, no panorama decorativo lisboeta. Jean Pillement (1728-1808), esteve em Portugal por três vezes, a última das quais entre 1780 e 1786. Segundo Cyrillo V. Machado, este pintor exerceu um grande impacto no gosto decorativo nacional na segunda metade do século XVIII, introduzindo a pintura de paisagem.

²⁵ Esta quinta, localizada no Largo de S. Domingos, n.º 13, foi adquirida por Gerard Devisme, um rico comerciante inglês, que a engrandeceu com o projecto neoclássico de Inácio de Oliveira Bernardo (1695-1781). No século XX, sob projecto de Raúl Lino, esta quinta foi adaptada a um Reformatório Feminino (Quinta Devisme: www.monumentos.pt).

²⁶ André Monteiro da Cruz (1770-1851), discípulo de Gaspar José Raposo, além de ornamentos, e quadraturas, também pinta paisagens, gados, caça e outros objectos curiosos, com muita aceitação do público. (Machado, 1822:205). Sabemos também que este artista além da sua presença no Palácio da Ajuda, trabalhou no Palácio do Conde da Ega. Cremos que eventualmente poderá ser o artista das pinturas do Salão Pompeia (Cf. Documentos A.1 e A.2 em Apêndice Documental).



Fig. 2- Pormenor de um medalhão de temática greco-romana com estuque, *O Rapto de Europa* no Palácio da Ega (c.1806?), de André Monteiro da Cruz (?)

Durante a sua permanência efectuou diversos trabalhos de pintura mural (por exemplo, na quinta de S. Sebastião em Sintra, e em Lisboa, no Palácio Devisme), influenciando muitos dos nossos artistas, como Manuel da Costa ou Joaquim Marques que souberam adaptar esta linguagem decorativa ao panorama artístico, contribuindo para a sua divulgação nos espaços privados lisboetas.

Encontrámos a sua influência em alguns palácios lisboetas, nomeadamente na Sala Chinesa do Palácio do Duque de Lafões. Também a Sala de Jantar do Palacete Pombal constitui um conjunto mural de surpreendente efeito cénico, com temática de natureza-pastoril muito ao gosto “Pillement”, datado dos finais do século XVIII ou inícios do XIX (Fig. 3).

A clientela abastada lisboeta vai recorrer aos melhores artistas-decoradores da época: Cirillo Volkmar Machado, José António Narciso, Jeronymo de Barros Ferreira, Gaspar José Raposo, Jerónimo Gomes Teixeira, Pedro Alexandrino, Manuel da Costa e tantos outros. Na viragem discursiva²⁷ estes pintores-decoradores vão envolver o

²⁷ A viragem discursiva corresponde à utilização profícua nos palácios da aristocracia lisboeta e da burguesia emergente, de temáticas laicas e pagãs propagadas por um círculo elitista, com um sentido hedonista e ao mesmo tempo revelador da nova mentalidade destes grupos de formação esclarecida.

espectador em soluções com distintos graus de ousadia, numa variedade temática e dinâmica, reflectindo os ecos da cultura imagética iluminista que chega a Portugal na segunda metade do século XVIII.



**Fig. 3- Pormenor da casa de jantar do Palacete Pombal, à maneira “pillementina”.
(Pintura realizada, eventualmente, por Joaquim Marques, cerca de?)**

Na Europa, esta moda decorativa já se tinha institucionalizado fortemente em alguns palácios da aristocracia europeia, tomemos como exemplo o Palácio Fontainebleau, em França (Fig. 4). Mas não foi só em França que este estilo vingou.



Fig. 4- Boudoir de Maria Antonietta no Palácio Fontainebleau, com ornamentos de Grotesco do repertório de Rafael (c. de 1780)

Em Espanha, no Palácio Real do Caçador, em Madrid (Fig. 5), também se revestiram muitas salas com temáticas mitológicas, e de *grotescos*. No Palácio do Escorial, durante o reinado de Carlos III, muitas das salas foram totalmente revestidas nesta linguagem decorativa, uma moda com muita aceitação nas casas da aristocracia europeia.



Fig. 5 - Palácio do Caçador, em Madrid, com motivos à “Grega” e figuras mitológicas

A pintura mural de expressão neoclássica irá valorizar o aspecto estético e a temática alegórica e mitológica com fins de percepção que giram em torno de uma ideia de afirmação linhagística e reveladora dos sintomas pulsantes de uma classe que cada vez mais tenta actualizar-se, com gostos mais requintados e reflectindo também os poderes da aristocracia lisboeta. O objectivo encomendatário patenteia-se, precisamente, como um meio de afirmação e ostentação de poderes da aristocracia lisboeta e da burguesia endinheirada: uma atitude comportamental inerente às mutações sociais de quase todos os países e tempos.

A nosso ver, a pintura de tectos e paredes nas casas aristocratas ou em casas burguesas, também está em consonância com a difusão do conceito de luxo, onde o salão principal e a sua decoração pictórica assumem esse poder imediato de relação de poder simbólico, revelador também de um hedonismo patente neste círculo de ilustrados. Numa sociedade de poderes e de luxos, esses espaços, são dinamizados, em

consonância com as peculiaridades e gostos daquele que encomenda, com uma clara adaptação às correntes artísticas em voga, e em concomitância com o clima social de então.

Como refere Vitor Serrão (2008:137) na sua monografia dedicada ao fresco maneirista do Paço de Vila Viçosa, mas que se adequa perfeitamente ao caso em estudo: *“Os emblemas pintados nas «casas novas» do Paço apresentam-se, assim, como uma linguagem simbólica ao alcance dos membros de um círculo de eleitos, e que visa unificar quem os admira num mesmo mundo cultural e de valências”*.

2.2 O reaparecimento dos repertórios alegórico-mitológicos em finais de setecentos. Motivações e dinâmicas

Deparamo-nos com um número considerável de temas alegórico-mitológicos na pintura mural lisboeta da época em estudo. Porém, estas existências não têm merecido mais do que estudos pontuais. O recurso aos repertórios mitológicos da antiguidade-clássica nos programas murais de diversos palácios lisboetas, está relacionado, como já referimos, com a ânsia de modernidade por parte de uma elite esclarecida mais receptiva aos temas da Antiguidade Clássica. Apesar de ser uma minoria, neste panorama de metamorfoses a classe aristocrata lisboeta empreende nos seus palácios uma linguagem decorativa de expressividade plástica de formas mais soltas, recheadas de cor e fantasia. Esta expressividade encontra-se em plena concordância com o nível de erudição e estatuto ideológico dos encomendadores e dos artistas que comungam à sua elaboração. O recurso à alegoria e à mitologia desponta não só devido a um círculo intimista seduzido pelas vanguardas europeias, determinante na escolha de um repertório que se adequasse à sua erudição - conferindo ao mercado artístico lisboeta uma dinamização de ideias e artistas – mas devido também à debilidade do *“sistema de controlo da criatividade desregrada, isto é, da licença de criação, tanto literária como pictórica”* (Saldanha, 1995:220).

A temática alegórico-mitológica na segunda centúria de setecentos assume uma representatividade mais efectiva nas obras de alguns artistas portugueses, nomeadamente, Vieira Lusitano (1699-1783) e André Gonçalves (1685-1782), um pintor do tardo-barroco português. Nos finais do século XVIII, Pedro Alexandrino, (1729-1810), um dos artistas mais requisitados no universo artístico de setecentos, recorre, para além da versão religiosa, a variadíssimas versões de temática profana, na

elaboração pictórica dos ciclos civis lisboetas, nomeadamente no Palácio Abrantes²⁸, com um exuberante programa artístico alegórico-mitológico e de *grotescos* italianizantes, resultando um fantástico programa iconográfico de grande relevância no nosso panorama artístico-decorativo ao nível da pintura mural.

Neste panorama, não podíamos deixar de referir o artista Cyrillo Volkmar Machado. O espólio que se encontra nas reservas do Museu Nacional de Arte Antiga revela-nos muitos desenhos deste artista que carecem de um levantamento relativamente às datas de execução, fontes de inspiração e iconografia. Alguns dos desenhos²⁹ que constituem este espólio reportam-se à mitologia greco-romana, por exemplo: *Reunião dos Deuses no Olimpo*; (Des.1740), as *Metamorfoses de Syrinx* (Des.1738: Fig. 6); *Mercúrio e Argos* (Des.1732)”; e a representações alegóricas: *Alegoria ao Dilúvio Universal* (Des.1736), *Alegoria à Discórdia* (Des.1728/1729).



Fig. 6- Des. 1738 - Desenho de Cyrillo Volkmar Machado: “Pã e Sirinx”. Cyrillo recorre a Nicolas Poussin, como fonte de inspiração para a execução deste desenho (Fig.7)

²⁸ O tema da mitologia em Pedro Alexandrino de Carvalho foi amplamente investigado por Anne Louise Fonseca (2008) na sua importante tese de doutoramento.

²⁹ Ver imagens A.5- A.11 em Apêndice Gráfico.



Fig. 7- Obra de Nicolas Poussin, *Pã e Sirinx*, óleo sobre tela datada de 1637. Esta obra encontra-se presentemente na Gemäldegalerie no Museu Staatliche em Berlim

Os temas da história clássica e da história mitológica, representavam um vasto manancial de temas que um pintor erudito deveria tratar (Arruda, 2000:60).

Com o advento da expressividade neoclássica a temática mitológica assume-se como suporte temático das materializações estéticas nas artes plásticas. No século em questão os novos ventos da mudança ocasionam o aparecimento em força da alegoria e da mitologia aplicada a tectos e paredes, em parte devido à adesão destes preceitos imagéticos que se colocam ao serviço da retórica secular-aristocrata.

Advém também de uma dinâmica literária orientada para um público com gostos muito diversos, iniciada na segunda metade do século XVIII com a edição de temáticas mitológicas que revelam a aceitação dos temas pagãos na sociedade civil, como por exemplo, *Os “Princípios da Mytologia. Obra muito útil para a intelligencia não só da fabula, mas tambem da historia”*, de António de Figueiredo, em 1761, *Dicionário abbreviado da fabula* de Mr. Chompré, (1779), traduzido por Pedro José da Fonseca³⁰ e editado pela Regia Oficina Tyografica.

³⁰ Pedro José da Fonseca foi professor de retórica do Real Colégio dos Nobres. Traduziu muitas obras francesas, e foi um admirador da obra de Horácio. As suas traduções, na sua maioria de autores

Este dicionário teve um impacto determinante na época do nosso estudo. A presença em Lisboa de impressores franceses, nomeadamente a Typografia Rollandiana³¹, faz chegar ao público, mais letrado, alguns compêndios sobre mitologia greco-romana, como a *Notícia da Mythologia*³² (1803), traduzida do francês. Bastante interessante é a abordagem que o tradutor faz à mitologia: “*Ora ninguém poderá deixar de saber, que o estudo desta Arte he indispensavel aos pintores, aos escultores, e muito parcialmente aos Poetas. Creio que os portugueses a acceitarão com bom grado, pois a nação cada vez mais se vai illuminando, e procurando os bons livros, já nos seus mesmos originaes*” (idem:4). Coloca-se grande ênfase no carácter moral da mitologia: “*Que sentido moral achais vós na fabula? A equipagem de perseo, que montou o cavalo, nos faz entender que a diligencia e sabedoria são necessárias para o bom successo de hum empreza*” (1803:16). Apesar da pouca expressividade literária aqui apresentada, podemos denotar a abertura e a plena aceitação das temáticas mitológicas no panorama artístico português.

A existência de academias, como a Arcádia Lusitana (1757-1779), e Correia Garção, com a sua obra *Cantata de Dido*, proclamam a estilização neoclássica e nesta sua obra a mitologia clássica foi incorporada como elemento intrínseco. Já Camões e António Ferreira o tinham feito anteriormente.

Reportando-nos novamente à temática alegórico-mitológica, ela facilmente granjeou admiradores e os variadíssimos repertórios que a constituem ao nível do seu *corpus* iconográfico permitem uma escolha específica, que se adapta ao gosto e ideologia do encomendador. O enfoque ideológico e simbólico que estes temas carregam, torna-os muito procurados na época que estudamos.

As temáticas alegóricas e mitológicas constituíram um momento da história artística lisboeta pleno de significados. Para os artistas da época, a mitologia insurge-se como um estímulo à imaginação criadora e a sua aceitação efectiva nos círculos sociais

franceses e algumas obras escritas por ele, foram editadas contribuindo para a circulação dos ideais clássicos (Academia das Ciências de Lisboa:Fogaça 354).

³¹ Francisco Rolland estabeleceu-se em Lisboa em 1770 e fundou uma empresa gráfica. A sua produção estava orientada para um público cujo gosto se situava numa encruzilhada de padrões diversos: do Classicismo (daí os textos greco-latinos e quinhentistas portugueses) ao Iluminismo (Caeiro, 1989:162).

³² Esta obra foi traduzida do francês por A.J.T. Não nos foi possível averiguar o nome por trás destas siglas.

lisboetas é determinante para a sua ampla divulgação. A linguagem mitológica conserva-se sobretudo “ *como memória de um significado oculto ou porque se adequa à expressão de algo actual ou, simplesmente porque funciona temática, estética, pessoal e colectivamente*” (Losa, 2000:45).

Do nosso ponto de vista, a mitologia adapta-se a uma classe de indivíduos que reflectem sobre história, na moralidade, no direito, na religião, na estética, na política. Desde Ovídio que os repertórios e histórias da mitologia oferecem temáticas representativas do espírito e da alma humanas. A magia da mitologia reacende-se em diversas épocas históricas pelo carácter enigmático e fantástico inerente ao espírito humano. Em cada uma das suas histórias ressoam os ecos da história da alma humana: um universo de paixões, de amor e traições, representativos da história humana nas suas diversas variantes.

Capítulo 3. Os modelos, formas e conceitos da pintura mural de expressão dita Neoclássica

“A pintura mural, com o seu carácter alegórico, histórico, ou fabuloso, com a sua função mitológica de catalisadora ou proponente de mitos, existiu sempre que um equilíbrio social existiu”

José Augusto França, “Da não existência de pintura mural em Portugal”, *Estrada Larga-O Comércio do Porto*, Porto, Porto Editora, s.d., p.47

Existe um consenso na historiografia da arte portuguesa relativamente ao facto de a estética neoclássica em Portugal não constituir um estilo artístico autónomo. Para José Augusto França (2004), um dos maiores estudiosos da arte portuguesa dos séculos XIX e XX, nunca houve neoclassicismo na arquitectura ou nas artes plásticas portuguesas. Para José Fernandes Pereira, (s.d:183), *“não houve em Portugal um momento neoclássico, mas sim um momento mais ligado ao fim do classicismo, que começou nos finais do século XVIII até princípios do século XIX, até ao momento da ruptura decisiva que se realiza com o Romantismo”*. Na opinião de Paulo Varela Gomes (2009:34), o neoclassicismo foi um *melting pot*, de influências e tendências, como todos os estilos que vigoram em períodos de fim de época, o que é uma maneira inconfessada de dizer que, em Portugal, o conceito de “estilo” não se aplica ao Neoclássico

Quando este estilo despontou em França, nos meados de setecentos, ainda imperavam em Portugal os moldes do Tardo-Barroco. Em França foi um movimento bastante inovador, assumindo-se como um estilo autónomo, e intrinsecamente ligado a uma elite esclarecida³³ que preconizou uma série de medidas cujo objectivo *“era de restaurar, na pintura, na escultura e nas artes decorativas francesas, através de uma metodologia de regresso ao antigo, o beau métier e o grande gosto que pudessem conferir ao século de Luís XV um esplendor e prestígios próprios”* (Rocheburne, 2008: 94).

Em Portugal, o Neoclássico, à semelhança dos outros países europeus, também surgiu como rejeição à linguagem extravagante do Rocóco. Apesar do carácter peculiar

³³ O Conde de Caylus, “antiquário” e grande mecenas de inúmeros artistas, publicou várias obras com o intuito de propor novos temas aos artistas; Madame Geoffrin, que no seu salão reunia intelectuais e artistas difundindo o gosto à grega; Duque de Aumont e Madame Pompadour, ambos mecenas e portectores das artes e artistas. (Rocheburne, 2006)

desta fase artística portuguesa, não se pode afirmar que o Neoclássico existiu com uma linguagem autónoma suficiente para definir a formação de um estilo. Apesar do seu surgimento num sentido ruptural e num contexto de mudança cultural, a verdade é que, na primeira fase de expressividade neoclássica lisboeta, os moldes do Tardo-Barroco e do Róccó ainda são tomados como “*referência de base, registando-se um seu aproveitamento, muitas vezes entroncando a par com as novas teorias, chegando a criar uma confusão de antagonismos*” (Saldanha, 1995:211). Nos finais do século XVIII, portanto, ainda é possível visualizar elementos *rocaille* nos conjuntos murais que são concebidos nesta fase.

Temos assim, duas fases, na pintura mural dita de expressão Neoclássica. Numa primeira fase embrionária e “laboratorial” a plasticidade adoptada é constituída por modelos herdados do Tardo-Barroco e do Rocó, já se notando em alguns programas alguns apontamentos neoclássicos avulsos. Numa segunda fase (a partir de 1790), já se notam apontamentos mais incisivos dos preceitos neoclássicos fruto da nova tendência que se impõe, em correlação com o gosto e o grau de erudição do encomendador, bem como do estilo do artista ou oficina contratada.

Segundo Miguel Soromenho (1999) a primeira experiência de expressão Neoclássica na pintura mural lisboeta data de 1799. O Picadeiro Régio de Lisboa apresenta pinturas a fresco com decoração de *grotesco* ao nível das suas sancas, atribuídas a Nicolau Delerive. A expressão neoclássica é muito evidente, sobretudo pelo repertório clássico-pompeiano muito acentuado. Mas, a nosso ver, as experiências de expressão neoclássica em Lisboa são anteriores a 1799, de que são exemplo o Palácio Pombeiro-Belas, com pinturas murais de cariz classicizante realizadas no início de 1790.

É interessante notar que ao longo da nossa investigação deparámo-nos com programas decorativos muito diversificados, com influências tão vastas que se torna difícil de classificar e remetê-los para uma única influência. Vão surgir inúmeros “estilos”, e especificidades, o que tem a ver com a abertura do mercado artístico a formas estéticas diversas, colocando-as à disposição do artista ou escolas, de forma a satisfazer uma clientela cada vez mais exigente.

Sobrepõem-se várias influências e recorre-se a fontes clássicas, como por exemplo, a obra de Cesare Ripa, *Iconologia*. Esta obra, nos finais do século XVIII circula nas bibliotecas privadas e ateliês dos artistas-decoradores lisboetas. A

*Iconologia*³⁴ no panorama de expressão neoclássica é indubitavelmente uma grande fonte de inspiração para os nossos artistas, que a ela recorrem para compôr muitos dos temas presentes na pintura mural palatina lisboeta.

Outra fonte clássica a que os artistas recorrem bastante é a obra *Metamorfoses*, de Ovídio. Na pintura mural de expressividade neoclássica, existe uma tentativa de actualização pelos modelos classicizantes³⁵.

O vínculo aos modelos classicistas e a sua divulgação é também fruto das viagens culturais preconizadas por vários artistas, impulsionadas pelo mecenato real e privado. A conjuntura económica que se vivia na altura foi muito propícia “à ida de muitos estudantes em todos os ramos da arte, a Roma³⁶” (citação de Cyrillo V. Machado in Bellori, 1815:111) de que são exemplo, Cyrillo V. Machado, Domingos Sequeira, José da Cunha Taborda, Vieira Portuense, Arcângelo Fuschini, e tantos outros. Estes artistas comportam em si diversas influências, dependentes dos seus mestres³⁷, trazendo-as para Portugal e na sua ânsia de modernidade “irão esboçar as primeiras tentativas de acompanhar o novo impulso renovador das artes e ciências, em nome da razão, da ordem e do bom gosto” (Saldanha, 1995:19). Esta dinâmica de artistas portugueses na cidade de Roma deve ter sido de tal forma determinante que em 1791, D. Alexandre de Sousa Holstein organizou o Colégio Português das Belas-Artes, a que também denominaram *Academia Portuguesa de Roma* (Costa, 1934:96).

O contacto com as ideias neoclássicas, que já tinham despontado em força em Roma, não parece ter provocado um grande impacto nos nossos artistas. As teorias e os

³⁴ A obra *Iconologia* de Cesare Ripa foi publicada pela primeira vez em Roma, em 1593. Ao longo dos séculos foram várias as edições desta obra, que conheceu um sucesso imediato, após a sua publicação.

³⁵ O classicismo não deixou de se manifestar no nosso panorama artístico, desde o Renascimento até ao século XIX, sem uma real ruptura nos séculos XVII e XVIII (Rodrigues, 2004:53).

³⁶ Entre 1760 e 1780, esta cidade, tornou-se a mais importante da Europa do ponto de vista da evolução das artes. Foi lá que nasceram tanto o Neoclassicismo como o Romantismo em pintura. Clímax do *Grand Tour* britânico e da formação académica de artistas franceses ou centro-europeus, Roma tornara-se um *melting pot* de intelectuais e de uma geração inteira de cosmopolitas no campo da cultura (Gomes, sd:17-18).

³⁷ Por exemplo, Domingos Sequeira, foi discípulo de Cavallucci e de La Picola (Arruda, 1999:10); Cunha Taborda teve como mestres Labruzzi e Domenico Corvi, este último seguidor da retórica plástica dos irmãos Carracci e Nicolas Poussin. Por último, na sua fase final romana foi discípulo de Cavallucci, um pintor de tendência Neoclássica (Leitão, 2002:21).

conceitos vinculados pela obra de Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) *Reflexões sobre a imitação dos Artistas Gregos na Pintura e na Escultura* (editada em 1755) e a sua *História da Arte na Antiguidade*³⁸, bem como a obra de Mably (1709-1785), *Observations sur les Grecs*, já circulavam na Europa e foram determinantes na redescoberta da Arte Grega. Estes conceitos não terão causado um impacto imediato entre nós, devido a um vínculo bastante preponderante aos modelos do tardo-barroco.

É num ambiente artístico de mudança de paradigmas que estes artistas irão realizar uma simbiose, entre os modelos clássicos apreendidos em Roma, (o Renascimento exerceu uma forte impacto nestes artistas) e os modelos possíveis que ocorrem em Lisboa, com múltiplas influências, dependendo do artista e da sua capacidade crítica de concepção da imagem artística e da abertura “mental” daquele que encomenda.

A nosso ver, e com a incrementação das Academias, vão-se intensificar e diversificar os modelos artísticos, colocando no mercado artístico da época uma acessibilidade a soluções estéticas muito variadas na sua maior parte de cariz classicizante. Vão ser estudadas e copiadas nas academias erigidas em Lisboa muitas obras clássicas, permitindo o conhecimento e incentivando a capacidade criativa de alguns artistas. O classicismo irá desempenhar um papel crucial para os artistas de finais de setecentos, e inícios de oitocentos, numa tentativa de actualização que não é fruto de um anacronismo, mas de um claro prenúncio de adaptação e renovação dos conceitos artísticos que ocorre nos finais do século XVIII.

A permanência em Portugal de artistas-viajantes³⁹, deu origem à introdução de programas decorativos de pintura de paisagem em alguns tectos que encontramos ao longo da nossa investigação. Na sua maior parte são curiosas paisagens estrangeiras ou nacionais, (o caso do Palacete Pombal⁴⁰, o Palácio Marquês de Fronteira, e o Palácio da Rosa⁴¹). Esta temática, foi muito pouco, ou quase nada, utilizada no nosso panorama

³⁸ Winckelmann publicou em 1764 a *História da Arte na Antiguidade*, obra que esteve na origem de uma nova disciplina: a História da Arte (Rocheburne, 2006:13-15).

³⁹ Os artistas que mais se destacaram em Portugal na última centúria de setecentos foram Alexandre-Jean Noel, Nicolas Delerive e Jean Pillement. Integram-se na corrente Rócócó e trouxeram um novo conceito de pintura de paisagem, quase sempre de origem francesa (Saldanha, 1996:11).

⁴⁰ Ver imagens A.12 e A.13 em Apêndice Gráfico.

⁴¹ Ver imagens A.14 e A.15 em Apêndice Gráfico.

fresquista, mas a partir de 1780, principalmente com a vinda de Jean Pillement é notória a sua influência em alguns programas murais lisboetas: “*e por isso todos os pintores que aqui se achão, não fazem se não couzas de pouco merecimento, como são algumas Pinturas de Paredes, e também tetos de Casas pelo gosto de Pilman*” (João António Pinto da Silva, in Santos, 1997:72), encontrando-se por fazer o levantamento da sua pintura mural.

A maior parte dos programas iconográficos realizados nesta época são quase todos baseados em gravuras e estampas que circulam nos ateliês privados dos mestres de oficina, ou adquiridos por eles próprios, nas suas viagens académicas ou simplesmente por encomenda a livreiros comerciantes⁴² existentes em Lisboa. É neste contexto que vemos surgir diversos sistemas de utilização da gravura nesta época de que se ocupa o nosso estudo.

Baseando-se em Antonio Palomino⁴³, Cyrillo V. Machado, refere duas abordagens possíveis da gravura na época que se ocupa o nosso estudo: “*ao primeiro chama elle fazer por estampa; porque consiste em pintar o painel todo por huma só estampa, ou desenho alheio, pondo o colorido da sua invenção: ao segundo chamão os Pintores de furtar; porque é furtado de muitas estampas. O talento de bem furtar he pouco inferior ao da total invenção; e he muito melhor copiar bem, ou compôr por estampas, que fazer mal de pura idéa. Mas quem puder consultar o natural, e o souber imitar bem, esse será mais applaudido*” (1817: 88-89).

À semelhança de outros períodos artísticos⁴⁴, a ampla utilização de estampas, na elaboração dos programas pictóricos, são um recurso importantíssimo para os artistas do período em questão. Cyrillo V. Machado no seu *Tratado de Architectura e Pintura* (2002) refere que as estampas são utilíssimas, “*porque entre nós he mui difficultoso poder-se o Artista servir do natural*” (2002:fol.88). Recorrem a elas para compor a cena pictórica, seja por uma via mais globalizante ou como método auxiliar de criação artística, proporcionando outros horizontes estilísticos. Mas são também um

⁴² Miguel Faria (2005:307-328), na sua tese de doutoramento, identificou dois estabelecimentos editores-comerciantes: a Casa de Francisco Manoel Pires, que colocava estampas no mercado através de loja própria e a Casa Francisco Domingos Milcent.

⁴³ Antonio Palomino (1653-1726), pintor do barroco espanhol.

⁴⁴ Esta questão foi amplamente desenvolvida por Manuel Batoréo na sua tese de doutoramento: *Moda, Modelo, Molde: A gravura na pintura portuguesa do Renascimento (c. 1500-1540)*.

instrumento académico de aprendizagem e aperfeiçoamento do discípulo: “*Aprendem-se melhor por estampas que por painéis. O Mestre com o lápis na mão ensina melhor que todos os livros porem há cidades onde não ha mestres.*” (Machado, 2002:300-338).

A implementação de “*estabelecimentos de natureza Editores-Comerciantes, que fomentam a circulação de vastos conjuntos de livros e estampas, dinamizando-as e tornando-as acessíveis ao mercado artístico lisboeta*” (Faria, 2005:499), colocam à disposição dos mestres de oficinas/ateliês a edição de estampas de variadíssimos autores. É muito provável que a circulação de obras como a de Charles-Antoine Jombert⁴⁵ (1712-1784), tenham sido adquiridas através destes Editores. Cyrillo V. Machado refere, relativamente a esta obra: “*Herão muito planchas de mão gosto e precedidas de hum breve discurso: assim mesmo se gastou a edição e nos a renovamos muito augmentada e emendada.*” (Machado, 2002:folio 137).

Como refere Vitor Serrão: “*Intimamente ligada a fontes literárias de conhecimento (poesia, oratória, parenética, sermonologia, tratadística, literatura de viagens), a arte da gravura, nas suas vertentes decorativas ou simbólicas (como a emblemática, o grotesco romano e outras formas all`antico), cumpriu um papel singular na busca de possíveis unidades de significação de uma determinada fase artística ou época histórica, entendidas como reforço de conhecimento*” (Serrão, 2008:53).

Também começa a ser notório na pintura mural do princípio do século, uma flexibilização do encomendador relativamente à encomenda: Cyrillo Volkmar Machado refere que na elaboração dos tectos em Mafra, D. João VI foi bastante flexível relativamente aos temas a serem executados “*E como S.A.R. deixava á minha escolha também os assumptos escolhi para ella algumas das Metarmofoses de Ovidio*”⁴⁶ (Bellori, 1815:122).

As fontes literárias clássicas irão ser suportes fundamentais na elaboração de muitos dos programas iconográficos. Reportam-se aos autores clássicos, como Camões,

⁴⁵ Referimo-nos à obra *Méthode pour apprendre le dessin, ou l'on donne les regles générales de ce grand Art*, obra editada em 1784.

⁴⁶ Em nota de rodapé Cyrillo acrescenta no aditamento à obra de Bellori, baseando-se em Mengs: “*Nunca trateis assumpto que não seja do vosso gosto: nada de assumptos forçados. No da própria escolha tudo corre como da fonte; no que outrem vos dá tudo he constrangido, e violento*” (Bellori, 1815:122)

Homero, e Virgílio. Cyrillo V. Machado apoia-se em Camões para compor o Concílio dos Deuses, no Palácio Quintela, assim como Manoel da Costa (1808:16) no Palácio de Queluz: “*Além disso abalancei-me á pintura de Bacho, porque como nesta Casa se havião de sustentar os nossos inimigos, e segundo a bella, e huma das mais brilhantes ideas do nosso Camões no seu poema dos Luziadas como Bacho fez a figura de nosso adversário*”.

No panorama de expressão neoclássica as alegorias irão ser muito utilizadas pelos nossos artistas. A partir da segunda metade do século XVIII, e após a invasão de Portugal pelos franceses (1808) são muitos os artistas que a ela recorrem, no sentido de ocultarem ou demonstrarem uma ideia que não se quer explícita. A sua prolixa utilização decorre da influência “*do espírito do Renascimento, em que abundam as alegorias subteis e os temas mitológicos*” (Châtelet, 1985:374). Os conceitos do Alto Renascimento inundam muitos dos nossos artistas no contexto de expressividade neoclássica lisboeta assumindo uma expressão determinante na retoma de uma tentativa de actualização, daí a utilização persistente da génese imagem-conceito no período em análise.

A nosso ver, o Palácio da Ajuda, palácio real por excelência, também contribuiu para a divulgação artística da alegoria, ao serviço de uma ideia, ou conceito que hipervalorizava o ideal clássico, se bem que ainda “*inspirado nos processos decorativos barrocos, em especial italianos*” (Vaz, 2006:316).

Julgamos que a expressividade Neoclássica em Portugal no panorama mural não deixou de constituir um momento estético: ligado ao fim do classicismo é um facto, mas confluuiu nesta fase artística heterogénia a mistura de gostos e de estilos, adaptados à época e ao contexto específico artístico português, imprimindo às obras murais, do período que estudamos, um dinamismo peculiar. Cyrillo, (in Bellori, 1815:122) refere que: “*Sem variedade ninguém póde contentar os sentidos e o espírito do homem*”.

3.1. Notícia de alguns pintores-decoradores

Num capítulo anterior já tínhamos feito menção a estes pintores-decoradores do círculo artístico lisboeta de finais de setecentos e inícios de oitocentos que constituem uma geração de artistas que para além de ansiarem por agradar a uma elite esclarecida, ambicionam, acima de tudo, criar ambientes e plasticidades que reflectam o gosto vigente e o requintado e apelativo mundo artístico em que se movimentam. Os

variadíssimos modelos e formas acessíveis ao artista remetem à abertura do mercado artístico e à sua oferta diversa a que não é alheia a abertura a valores e a valências laicas, reflectindo-se ao nível da pintura mural do período em estudo.

Não é alheia a toda esta abertura a actividade dos artistas-decoradores presentes em Lisboa. Estes artistas, ao contrário da “elite artística”, não foram subsidiados para se deslocarem a Roma, mas constituíram um núcleo de artistas com valências consideráveis. Muitos deles aprenderam a arte com os seus mestres, colocando-se posteriormente no mercado artístico ao serviço de uma elite endinheirada. Pela leitura da *Colecção de Memórias* (1822) de Cyrillo V. Machado depreendemos que existiam na cidade de Lisboa uma diversidade de oficinas artísticas, como a de Pedro Alexandrino de Carvalho, artista de primeira linha no universo lisboeta, e a oficina de Simão Caetano Nunes⁴⁷ (1719-1783), entre outras. Estas oficinas formaram esteticamente muitos dos artistas-decoradores de finais de setecentos e funcionaram com uma ampla colecção utilitária, “*traduzida na reunião de vastos conjuntos de estampas, avulsas ou em “cadernos”, livros de imagens, tratadística e outras edições de grande ilustração, constituindo apoio nuclear no funcionamento das suas oficinas, numa tradição secularista que remonta ao século XVI*” (Faria, 2005:499).

É igualmente possível constatar, através da análise da *Colecção de Memórias* (1822) de Cyrillo V. Machado a prolixa actividade destes artistas-decoradores e dos seus ateliês⁴⁸, a quem os grandes clientes da aristocracia recorrem para compor os seus palácios numa diversidade de temas mitológicos ou alegóricos, com *grotescos* clássicos ou com complexos signos emblemáticos, que reflectem as tendências estético-decorativas desta nova sociedade, adaptando-se perfeitamente ao perfil do homem erudito que nasce nesta nova dinâmica cultural.

Manuel da Costa, Gaspar José Raposo, José António Narciso, Jerónimo de Barros Ferreira, Jerónimo Gomes Teixeira, são apenas o nome de alguns dos artistas que mais se notabilizaram neste período, sendo mencionados por Cyrillo V. Machado na sua *Colecção de Memórias* (1822). Estes artistas irão exercer dinâmicas decorativas

⁴⁷ Segundo Cyrillo V. Machado, Simão Caetano Nunes foi um dos architectos-decoradores mais “*accreditado de Lisboa*”, (Machado, 1822:202), pintou muitos tectos, mas só refere que esteve na quinta Devisme, em Lisboa. Depreende-se que foi mestre de alguns pintores-decoradores lisboetas.

⁴⁸ Seria interessante analisar através de um levantamento arquivístico a existência de escolas artísticas privadas lisboetas e de que forma difundiram modelos decorativos tão diversos.

muito originais e concepções do mundo da alegoria, da mitologia, do *grotesco* e da paisagem numa proposta plena de sensualidade, cor e fantasia. São estes mesmos artistas, que irão compor o *corpo gerente* da malograda Academia de S. Lucas, na tentativa de regeneração do panorama artístico português.

Sem querermos prolongar-nos na actividade de cada artista, iremos salientar, baseando-nos na *Colecção de Memórias* de Cyrillo V. Machado, os artistas que mais de destacaram no período e que são seus contemporâneos. Existe uma realidade estética nesta altura que comporta diversos géneros e especializações na pintura mural, ou seja, cada artista por si só especializa-se num género artístico: ornamentos, paisagens, flores, ruínas, figuras. Muitas das concepções murais não são elaboradas unicamente por uma única mão, se bem que a concepção do tema ou temas sejam decididas pelo mestre da oficina. É bem visível na descrição de Manoel da Costa no Palácio de Queluz: “*fiz-me cargo da obra (...) que corre, desenhando, pintando, e mandando executar*” (1808:2).

Do artista Gaspar José Raposo⁴⁹ (morreu em 1803) sabe-se que foi discípulo de Simão Caetano Nunes (Machado, 1822:202). Este artista executou vários tectos em casa de Jacintho Fernandes Bandeira⁵⁰ e pintou cenários para o teatro de S. Carlos e todos do Salitre⁵¹. Teve uma intensa actividade e segundo Cyrillo V. Machado tinha “*talento natural para a pintura*” (idem:203).

Segundo Cyrillo V. Machado, José António Narciso (1731-1811), pintou os ornatos, e architecturas de muitos tectos em igrejas e palácios, tais como os da casa de Barbacena⁵², e do Loreto⁵³ (idem:219). Trabalhou no Palácio de Queluz em colaboração com Manuel da Costa.

⁴⁹ Júlio de Castilho refere o seguinte relativamente a este artista: “*Só direi, que o architecto-decorador que transformou a frente do palácio n`um templo romano rutilante de luz, foi o conhecido artista Gaspar José Raposo, discípulo válido do afamado Simão Caetano Nunes*” (1903, vol. III:45).

⁵⁰ Este palácio foi mandado construir pelo 1º Barão de Porto Covo da Bandeira (Jacinto Fernandes Bandeira, 1745-1806). É denominado por Palácio Porto Covo e situa-se no R. São Domingos à Lapa (<http://oexactor.blogspot.com>). Este Palácio não vem referenciado no site do IHRU. É sede da Lusitania Companhia de Seguros.

⁵¹ Real Theatro do Salitre (Castilho, vol. II, 1904:32). Este teatro já não existe.

⁵² Palácio dos Condes de Barbacena, situado em S. Vicente de Fora. Na Sala dos Officiais possui um tecto pintado com cena mitológica de José António Narciso (Palácio Barbacena: <http://www.monumentos.pt>)

Manuel da Costa (1755-1811) foi outro artista que estudou a arte na escola de Simão Caetano Nunes. Em 1783 por ocasião da morte de seu mestre sucedeu-lhe na direcção da pintura do Salitre. Foi dos artistas mais requisitados da época em estudo. Segundo consta na *Colecção de Memórias* (1822) de Cyrillo V. Machado, Manuel da Costa fez os tectos de Domingos Mendes⁵⁴, onde mudou a paleta, segundo o sistema de Pilllement (idem:225). É provável que tenha exercido a sua actividade pictórica no Palácio do Duque de Lafões em 1801 e 1802, muito provavelmente na Sala Chinesa⁵⁵.

Jerónimo de Barros Ferreira (1750-1803), foi pintor, desenhador, gravador e escritor. Segundo José da Cunha Taborda (1815:239), pintou o tecto da casa de jantar do Palácio Marquez de Marialva e o tecto da Casa da Câmara do Marquez de Niza⁵⁶ a Xabregas “*em allegoria engeniosa*”.

Alguns dos artistas que referenciámos - Jerónimo de Barros Ferreira, Gaspar José Raposo, Manuel da Costa, José António Narciso, podemos considerá-los artistas da primeira geração experimental de expressão neoclássica, ainda miscigenada com a tradição Tardo Barroca e Rocóco.

Será a partir de sensivelmente 1790 que os preceitos neoclássicos começam a ser apreendidos por estes artistas. A partir de 1802, com a retoma das obras do novo Real Paço, já sob a alçada do arquitecto José da Costa Silva, a expressividade Neoclássica começa a ser uma tendência que se vai destacando. Veja-se o exemplo de Manuel da Costa, na sala Chinesa e Azul⁵⁷ em 1801 e 1802 (Figs. 8 e 9).

José da Cunha Taborda, Cyrillo Volkmar Machado e Domingos Sequeira, este último, primeiro pintor da Câmara e da Corte de D. João VI, são artistas que adquiriram

⁵³ Cyrillo V. Machado, refere-se ao Palácio Ferreira Pinto Basto, situado no Largo do Chiado nº 8, com pinturas de mitologia antiga (Palácio Pinto Basto: <http://www.monumentos.pt>). O site do INRU não refere o nome do artista José António Narciso.

⁵⁴ Domingos Mendes mandou edificar o Palácio do Manteigueiro que se situa na R. da Horta Seca nº 15 e data de 1787 (www.do.douropress.pt).

⁵⁵ Retirámos esta informação do arquivo do Doutor Nuno Gonçalo Monteiro, na Biblioteca do ICS. Caixa nº 4, ano 1801. (Cf. Documentos A.3 e A.4 em Apêndice Documental).

⁵⁶ Hoje é referido como Palácio dos Marquês de Olhão, na zona do Beato (Palácio Marquês de Olhão: <http://www.monumentos.pt>).

⁵⁷ Não existe nenhuma referência a esta sala nos estudos relativamente à pintura mural do Palácio Lafões. Denominámos de Sala Azul, devido às pequenas imagens em exágono que decoram as paredes.

no panorama lisboeta da altura alguma notoriedade, pelas suas valências artísticas. A protecção régia a que foram sujeitos na altura pelo Rei D. João VI concedeu-lhes solicitações e protecção por parte da aristocracia e da burguesia lisboeta, o que lhes granjeou grandes encomendas de pintura decorativa. Domingos Sequeira, além da sua presença no Palácio da Ajuda, esteve também em Mafra, em estreita colaboração com Cyrillo V. Machado. É da tradição haver pintado frescos e decorações em tectos e paredes de alguns palácios e habitações luxuosas, em colaboração com outros artistas (Costa, 1934:158).

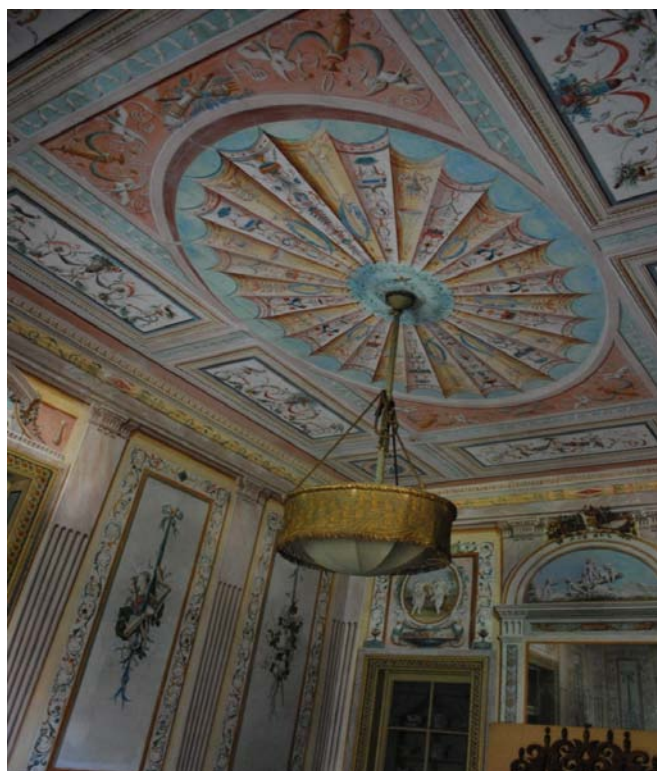


Fig. 8- Sala China do Palácio Duque de Lafões, eventualmente de Manuel da Costa, de cerca de 1801/02



Fig. 9- Pormenor da Sala Azul, de influência pillementina no Palácio Duque de Lafões

3.2. O estatuto do artista em finais de setecentos

Nos finais do século XVIII, um grupo de artistas lisboetas, os artistas-decoradores que mencionámos anteriormente, procuram o reconhecimento da sua “profissão”, de forma a granjear para si o estatuto de artistas. De forma a colmatar esta grave lacuna no panorama artístico nacional, alguns dos artistas da época, nomeadamente Pedro Alexandrino e Cyrillo V. Machado (directores da Irmandade), empreendem a redacção de novos estatutos da Irmandade de S. Lucas, de forma a reger e proteger a actividade do artista. O objectivo seria implementar em Lisboa uma Academia de Belas Artes, e o respeito social tão ambicionado por estes artistas no “negro” panorama da altura: *“Por tantos motivos, como também pelo desdouro que resulta á nação e á arte, de estarmos ainda no leito (por vergonha não digo no berço) e as escuras, quando em casa dos vizinhos há já seculos que hé alto dia; e mesmo para adquirir hum numero sufficiente de Irmãos, parece que a Academia deve entrar no nosso plano...”* (Teixeira,1931:28).

Será devido à actividade destes artistas que nos finais do século XVIII esta consideração social pelo artista começa a ser enraizada. Mas, apesar da tomada de consciência por uma elite minoritária do estatuto nobre do artista e da sua profissão, a protecção revestia-se ainda de um carácter prioritário. E quanto mais um artista fosse conhecido no meio artístico, mais promovia o seu trabalho e, consequentemente, elevava o preço do seu trabalho. Neste sentido, a iniciativa mecenática por parte das

famílias aristocratas ou da Real Família, (o círculo aristocrata), conferia ao artista uma dignidade e um estatuto artístico que lhe permitiam ser conhecido no mercado em que se movia.

Cyrillo V. Machado (1797: 15-17) refere ainda que: *“Nos tempos modernos o auxilio dos Principes, e Grandes, he o primeiro, e mais importante requisito (...)”*. *“Sobre a protecção: “ella distingue o artista. Esta distinção augmenta o valor do quadro, e o painel, tornando-se mais precioso, também contribue com mais efficacia para a celebridade do seu Author”*. A necessidade de protecção também ocorria por se ter em conta que *“na Europa o artista assumia um papel importante na sociedade em que estava inserido, em Portugal não havia ainda uma consideração social pelo artista, porque a consciencialização de uma sociedade com valores artísticos autónomos não se encontrava enraizada”* (França, 1966:207).

Apesar dos esforços desenvolvidos por Cyrillo Volkmar Machado e Pedro Alexandrino, e da existência de uma minoritária classe aristocrata, conscienciosa da importância dos valores artísticos na sociedade civil, estes não foram suficientes para o reconhecimento da sua profissão e o desenvolvimento da tão ambicionada Academia de Arte. Mas o esforço destes artistas acarretou os seus frutos, com a abertura da Academia, passados quarenta e dois anos, em 1836, no reinado de D. Maria II, com a Academia de Belas Artes, em plena consciencialização da autonomia do artista.

3.3. O artista Cyrillo Volkmar Machado: as fontes de inspiração, os modelos clássicos e a natureza

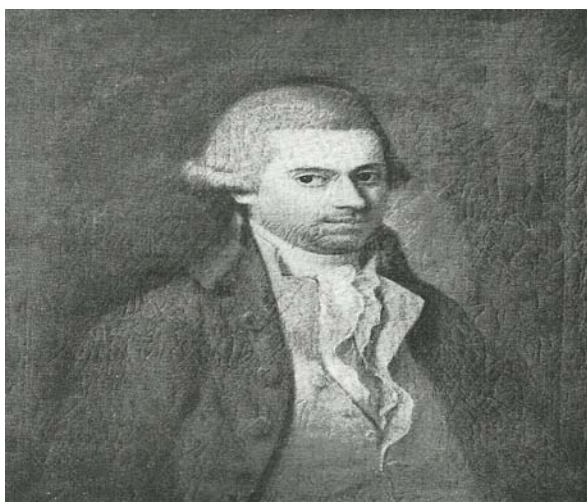


Fig. 10- Retrato do pintor Cyrillo Volkmar Machado, segundo desenho de M. Servam de 1791, gravado por Gregório Francisco de Queiroz em 1823

“Cada pessoa imprime nas suas obras o seu próprio carácter”

(Machado, IIIª Conversação, 1794:9)

A handwritten signature in dark ink, reading "Cyrillo Volkmar Machado". The script is cursive and elegant, with the first letter 'C' being particularly large and stylized.

Cyrillo Volkmar Machado (1743-1823) é um dos artistas deste período que estudamos com mais obra identificada devido à sua *Colecção de Memórias relativas às vidas dos pintores e escultores, architectos e gravadores portuguezes, e dos Estrangeiros, que estiverão em Portugal*, (1822). A sua personalidade foi marcante na tentativa de alterar os padrões estéticos vigentes. A par de José Cunha Taborda, foi o artista que maior legado nos deixou ao nível de obra escrita.

Foi um dos artistas mais profícuos e ambivalentes de expressividade neoclássica no panorama português e o seu carácter empreendedor fez dele o artista mais dinâmico da altura. Deve-se ao director do Arquivo Histórico Militar de Lisboa, Henrique de Campos Ferreira Lima, as primeiras notas biográficas relativamente a este artista e teórico, incluídas no índice das *Memórias* de C. Volkmar Machado (1940).

Em 1956, Aires de Carvalho, então director do Palácio Nacional de Mafra, empreende o primeiro estudo inédito sobre a campanha pictórica deste artista em Mafra, fazendo um estudo comparativo com desenhos existentes no Museu Nacional de Arte Antiga. A atenção do autor incide sobre a influência neoclássica, atribuindo datas e apresentando imagens com pormenores de desenhos preparatórios preconizados por Cyrillo Volkmar Machado com a colaboração de Domingos Sequeira, em especial para o tecto da Sala das Descobertas.

Paulo Varela Gomes (1988, 1992) e Luísa Arruda (1999) foram até à data os historiadores que mais contribuíram para o conhecimento da obra estética de Cyrillo V. Machado. Varela Gomes fez um estudo exaustivo sobre a cultura arquitectónica e artística de Cyrilo V. Machado e Luísa Arruda, realizou um notável trabalho de investigação relativamente à sua obra gráfica, com a descoberta inédita de um álbum com desenhos deste artista, patente na Academia Nacional de Belas Artes. Além dos desenhos, foi descoberta uma série de manuscritos de Cyrillo V. Machado, que se encontravam dispersos na Academia Nacional de Belas Artes, dando a conhecer uma

parte importante do espólio artístico-pessoal deste artista, e dos artistas que foram uma referência ao nível da plasticidade assumida pelo mesmo.

A par destes historiadores, José Fernandes Pereira (1999) no estudo que elaborou sobre a cultura artística portuguesa, menciona num dos capítulos a obra teórica de Cyrillo e nomeia-o um artista de formação clássica, sendo preponderante na sua teorização o conceito de belo que assume um valor eterno e universal para este artista.

Na revista *Invenire*, Nuno Saldanha (2010:42-45) destaca e analisa uma obra sobre tela deste artista, presente na igreja de S. Sebastião da Pedreira, a *Última Ceia* e lamenta que “*pouco ou nada tem sido feito no sentido de aprofundar o conhecimento da vida e obra deste importante artista*”.

Um estudo de revalorização da produção mural deste artista está ainda por fazer. O seu percurso artístico foi singular. Não foi um artista de craveira como Vieira Portuense ou Domingos Sequeira o foram, mas de certa forma foi um dos impulsionadores de um revivalismo classicista em Portugal e tentou desenvolver toda a sua obra nesse âmbito, lutando por uma actualização didáctica do meio artístico, através da criação de uma Academia do Nu em 1780, impulsionada anteriormente por Vieira Lusitano e André Gonçalves, mas sem grande êxito, “*devido à incompreensão popular face à necessidade de pose de um modelo nu*” (Calado, 1989:17). Este artista, a nosso ver, é responsável pela tentativa de introdução do Academismo, amplamente divulgado desde o Renascimento e institucionalizado em diversos países da Europa no século XVII, de que são exemplo, França⁵⁸ e Itália. Para Cyrillo V. Machado, as Academias revestem-se de um carácter instrutivo fundamental à aquisição de conhecimento na evolução da prática artística, como podemos constatar no seu *Tratado de Architectura e Pintura* (2002:folio 121), no discurso que foi proferido na Academia das Bellas Artes de Madrid: “*Estes estabelecimentos avançam as artes, influem na nação, espalha o bom gosto, e a inteligência do desenho he a que dirige todas as artes que tratão de figuras e formas e sem theoria podem haver desenhadores materiaes e artificies e não artistas iluminados*”.

⁵⁸ A fundação da Academia Real de Pintura e de Escultura de Paris data de 1648. Encarregada do ensino público da Pintura e da Escultura; seus membros tinham a prerrogativa de as exercer de um modo liberal, sem estarem sujeitos aos regulamentos da corporação dos mestres pintores, formando assim na sociedade a classe de artistas, diferente da dos artífices, ou artesanos (Rodrigues, 1875:16).

Foi neste contexto que reelaborou, juntamente com Pedro Alexandrino, em 1794, os estatutos da Irmandade de S. Lucas, no intuito de instituir a tão ambicionada academia e ao mesmo tempo dignificar e conferir ao artista um estatuto profissionalizante, e dignificante, no panorama precário da sociedade artística portuguesa.

Ciente da problemática relativamente à debilidade da cultura artística portuguesa, Cyrillo V. Machado teve necessidade de contribuir para modernizar o meio artístico em que se movimentava através da edição de obras, nomeadamente as *Conversações*⁵⁹ sobre a Pintura, Escultura e Architectura, editadas de 1794 até 97, e a *Nova Academia de Pintura* de 1817. Na sua obra *Conversações* é patente a sua vontade de modernização cultural e a sua atenção ao valor patrimonial da cidade de Lisboa, ao referir-se nos seus diálogos à falta de um livro com a descrição de Lisboa: “Até agora ninguém o deo ao prelo” (1794: Iª Conversação:29). Em 1815, é editada a obra do teórico seiscentista, João Pedro Belleri, as *Honras da Pintura, Escultura e Architectura*, traduzida por Cyrillo. Esta obra foi determinante no pensamento estético de Cyrillo V. Machado, que à semelhança deste teórico, comungou ao longo da sua obra a estética da Antiguidade Clássica e os talentos de Rafael e dos Carraci.

Cyrillo V. Machado confrontou-se com várias propostas artísticas na sua vida, as quais assimilou e procurou empreender num estilo “próprio”. Apesar do respeito e conhecimento da Arte Clássica antiga, será através das propostas dos artistas barroco-classicistas italianos, franceses, e flamengos que se inspirará na consecução dos seus projectos artísticos, ao nível da pintura mural. Ao longo da sua actividade pictórica irá perscrutar o ideal de graça e beleza nas suas obras, ideais que encontra em Rafael, Annibal Carracci, Correggio, (à semelhança de João Pedro Belleri), a seu ver, as grandes referências estéticas do Renascimento italiano tardio e que conseguiram alcançar pela sua arte a morada da imortalidade.

Cyrillo nasceu, segundo palavras citadas por ele próprio na sua *Colecção de Memórias* (1822), com “*habilidade natural*” para a pintura. A sua formação juvenil, foi muito provavelmente desenvolvida e motivada, por seu tio, João Pedro Volkmar (1712-1782), um artista de pequeno mérito, eventualmente ligado a um figurino Barroco, e

⁵⁹ A sua fonte de inspiração, relativamente à forma desta obra em diálogo, foi de Francisco de Holanda, da sua obra *Da Pintura Antiga*. Até o nome da personagem principal Honorato é copiado desta obra.

pela frequência de ateliês privados. Cyrillo V. Machado só menciona o ateliê de Peregrino Parodi⁶⁰ (?- 1785): “*também em casa de Parodi copiei, e vesti retratos e depois tirei alguns pelo natural*” (Machado, 1822:303), mas é, plausível, que tenha frequentado outros ateliês privados. Foram através destes ateliês que se familiarizou com a gravura e que descobriu o seu talento para inventar: “*Passei a colorir e quando me pareceo, que tinha copiado bastantes quadros, desejei inventar, este desejo era intempestivo, mas eu, não o podia conter*” (Machado, 18:303).

É perfeitamente visível, ao longo de toda a sua obra⁶¹, a apologia ao Cânone, aos Antigos, e à Natureza. Esta admiração, premente em Cyrillo V. Machado, decorre da sua permanência em Roma, de 1776-77, onde lá elegeu “*os Mestres dos maiores mestres: isto he, Rafael, o Antigo*”⁶², a Natureza, e as ruínas da Antiga Roma” (Machado, 1822:305), granjeando e encontrando a motivação necessária para empreender a tarefa de purificação estética e formal, ambicionada por ele e por outros artistas seus contemporâneos.

Este contacto efervescente com a cultura romana e com toda a dinâmica daí decorrente inculca em Cyrillo o gosto, não só pela estética da Antiguidade Clássica, mas principalmente pela plasticidade do Alto Renascimento, de artistas como Rafael, Corregio, Annibal Carracci. Além do contacto com as obras da Antiguidade Clássica, é provável que tenha estado na *Villa Albani*. Nesta *villa* encontra-se representado o afresco *Parnasso* de Anton Mengs, de 1761, considerado uma manifestação artística do nascente estilo Neoclássico. No seu *Tratado de Pintura e Architectura* (2002), e A

⁶⁰ Segundo A. Raczyński, Peregrino Parodi, foi um pintor genovês do século XVIII. (1847:218). Em 1741, veio para Portugal, tendo executado dois quadros de excelente qualidade para a capela-mor da Igreja dos Barbadinhos, em Lisboa (Moreira, 1999:360). Poderá ter sido através deste artista que contactou mais de perto com o figurino clássico-italianizante, facto que poderá ter sido determinante na sua carreira artística.

⁶¹ As *Conversações sobre a Pintura, Esculptura e Architectura*, dois volumes publicados sem nome de autor em 1794; depois *Nova Academia de Pintura*, em 1817; traduziu, prefaciou e acrescentou um prólogo para o livro de Bellori em 1815 (Gomes, 1988:151) e escreveu a *Collecção de Memórias*, editadas em 1822, com base em obras biográficas.

⁶² Segundo Cyrillo (1794, IIª Conversação:7), em “*termos da Arte, chama-se Antigo ás poucas pinturas, muitas Esculturas, e fragmentos de Architectura que nos restão dos belos séculos dos Gregos, e Romanos*”.

Biblioteca de Cyrillo, este artista é uma referência. É visível a admiração pela obra teórica de Mengs, referindo as cartas editadas por este artista. Apesar deste contacto com Mengs, que partilhava as mesmas ideias de Winckelmann, o Neoclassicismo que se processava em Roma não foi determinante para o nosso artista, devido a uma conjuntura que ocorria em Lisboa, marcada pela carência de um mercado artístico, pouco disponível em políticas de incentivo, apesar dos esforços que, como já vimos anteriormente, foram efectuados.

Além das villas, centros culturais de promoção de arte e de colecções privadas, os museus, galerias de estátuas e de quadros assumem também o papel de divulgação das obras de arte e tornam-se muito atractivos para estes artistas. Além dos centros culturais, também visitou as grutas de Roma e os seus grotescos: “*O grotesco acha-se nas grutas de Roma. Vi-a*” (Arruda, 1999:65).

A sua viagem a Roma deve ter sido a concretização de um sonho acalentado à muito, no entanto, sem protecção e sem mecenas, a sua permanência tornou-se insustentável. Ao contrário dos seus colegas conterrâneos que tiveram a oportunidade de partilhar experiências em Academias de Arte, Cyrillo V. Machado não teve acesso a essa vivência cultural e académica, a não ser em Sevilha, onde esteve antes de chegar a Roma, na Academia de Desenho dirigida por D. Pedro del Pozzo, onde debuxou o nu pela primeira vez, surgindo aqui a vontade de fundar uma academia do nu em Lisboa. Segundo o próprio, foi o “*primeiro que em Hespanha desenhei à pena sem perfilar*” (idem:65), levando-nos a concluir que o contacto com esta academia sevilhana foi marcante no seu percurso artístico.

A partir de 1779, aquando do seu regresso de Elvas, muitas foram as famílias nobres e burguesas lisboetas que recorreram a este artista, segundo a sua *Colecção de Memórias* (1822:306/307), nomeadamente o Duque de Lafões (1786/7), o Marquês de Loulé, os Marqueses de Belas (1791/2) e em casas de grandes negociantes da altura, como Domingos Mendes Dias⁶³, Jacinto Fernandes Bandeira⁶⁴ e no palácio de Gerardo Devisme (campanha pictórica de 1782) e no palácio Quintela. Pinte a “*tempera, a fresco, a óleo, fiz grandes e pequenos painéis em igrejas, palácios e edifícios públicos.*”

⁶³ Cyrillo refere-se provavelmente ao palácio deste negociante, o Palácio do Manteigueiro, já referido anteriormente, situado na R. da Horta Seca.

⁶⁴ A casa de Jacinto Fernandes Bandeira, é o Palácio Porto Covo, já referido anteriormente, na pequena biografia concernente ao artista Gaspar José Raposo.

(Machado, 1822:303). Em 1796, a convite do príncipe regente, D. João VI, esteve em Mafra a pintar os tectos, até 1808. Durante este período, conforme a sua *Colecção de Memórias*, “*as encomendas continuavão, e inda que, segundo a pratica, eu as podesse acceitar, não o quis fazer*” (Machado, 1822:249).

Cyrillo V. Machado, foi um artista auto-didacta, devido em parte à falta de um ensino académico e globalizante ao nível das artes, e de uma figura mecenática indutora à sua formação romana. Sem estas condições reunidas, restou a Cyrillo V. Machado uma tentativa de actualização com base em pesquisas nos tratados e obras estrangeiras que circulavam no seu meio, seja através do contacto com personalidades distintas do panorama cultural português, nomeadamente António Ribeiro dos Santos, possibilitando-lhe talvez o acesso a alguns tratados presentes na Real Biblioteca, na sua maioria franceses, e “*os documentos da Irmandade de S. Lucas foram a sua mais importante fonte manuscrita*” (Gomes, 1988:156).

A sua presença em Mafra (1796-1808) possibilitou também a Cyrillo V. Machado a leitura de vários livros desta biblioteca: “*entretinha-me com os meus livros, e com os que me emprestava o Padre Bibliotecário*” (Machado, 1822:309).

No *Tratado de Pintura e Architectura*⁶⁵, editado pela Fundação Calouste Gulbenkian (2002), visualizamos, com bastante interesse, que as medidas e proporções de algumas figuras da Antiguidade Clássica aqui representadas por Cyrillo V. Machado são copiadas de Jean Baptiste Corneille⁶⁶, e não são tiradas *in loco*, aquando da sua estadia em Roma⁶⁷. Esta problemática revela-nos o “homem” académico, atento ao desenvolvimento da prática na construção da composição artística: “*a practica he de absoluta necessidade, e por ella se deve não só começar, mas avançar muito, sem nunca a perder de vista*” (idem, 1817:6), e também, o seu auto-didactismo, construído num esforço analítico de observação do natural e experimentação com base em estampas que circulavam em Lisboa e nos ateliês privados destes mestres, inclusivé de Cyrillo V. Machado que possuiu um ateliê, o qual constatamos pela leitura da sua

⁶⁵ Este tratado foi escrito durante a permanência de Cyrillo V. Machado em Mafra e nunca foi publicado. Cyrillo V. Machado refere que compilou grande número de autores de Architectura e de Pintura.

⁶⁶ Segundo Cyrillo, “este pintor da Academia Real desenhou-as e medio-as exactamente por ordem do Rey” (Arruda, 2004:54). Estes desenhos estão incluídos na obra de Charles-Antoine Jombert de 1784. Jean Baptiste Corneille (1646-1695), pintor francês e gravador (Bénézit, 1976:171).

⁶⁷ (Ver imagens A.16-A.20 em Apêndice Gráfico).

Colecção de Memórias (1822:258): “Forão meus discípulos...Thomás Antonio de Bulhões⁶⁸, empregou-se alguns annos debaixo da minha direcção (...). Joaquim Manoel da Silva⁶⁹, principiou a apprender o Desenho na Aula Regia desta Cidade, e alli estudou 2 annos, e depois passou a apprender a Pintura na minha escolla (...). Ensinei mais alguns que se empregarão” (...).

Cyrillo V. Machado irá desenvolver a sua obra pictórica, fruto de um aprendizado empírico onde é pronunciado o recurso às gravuras (de Rafael⁷⁰, de Annibal Carraci, Domenichino, Sebastien Leclerc, Jean Baptiste Corneille). A falta de formação clássica e o seu empirismo académico é superado não só pelo recurso a estampas, mas, e também, pela leitura variada da tratadística italiana e francesa. As suas opções são muito diversas, vão desde o Renascimento português, na figura de Francisco de Holanda⁷¹ (1517-1585), Leonardo da Vinci⁷², Giovanni Lomazzo⁷³ (1538-1600), até aos classicistas-barrocos franceses e espanhóis, como António Palomino⁷⁴ (1653-1726), Gerard de Lairese⁷⁵, (1640-1711) Du Fresnoy⁷⁶, Roger de Piles⁷⁷, André Bardon⁷⁸

⁶⁸ Natural de Lisboa empregou-se alguns anos debaixo da direcção de Cyrillo Volkmar Machado nas pinturas dos tectos do Regedor, Conde de Val de Reis (Duque de Loulé) e ao Duque de Lafões (Machado, 1822: 258). Faleceu em 1822, segundo Pamplona (1987:258)

⁶⁹ Pintor natural de Montemor-o-Novo. Por conselho de Cyrillo V. Machado transportou-se a Roma onde se aplicou no espaço de quatro anos e meio na Academia de S. Lucas em Roma, na qual era professor Gaspar Landi. No fim do dito tempo regressou a Lisboa, onde tem feito algumas obras com boa aceitação, e foi empregue nas obras do Palácio da Ajuda (Machado, 1822:258).

⁷⁰ Cyrillo refere que Rafael inventou as estampas de aguadas para Eneas e Anquises (Arruda, 1999:65). É provável que tenha tido em seu poder estampas de Rafael, tendo-as adquirido talvez na sua curta permanência em Roma, se bem que nesta altura, a comercialização de estampas em Lisboa seja mais fortuita.

⁷¹ Francisco de Holanda, escreveu *Da Pintura Antiga* em 1548 e 1549. Cyrillo foi um grande admirador da obra deste artista do Renascimento tardio português.

⁷² Leonardo da Vinci, escreveu vários tratados. Cyrillo estudou o seu *Tratado da Pintura*, edição de 1651. Este manuscrito foi fonte inspiradora do ensino nas Academias (Arruda, 1999:35).

⁷³ Este artista foi biógrafo, pintor e teórico. Na sua biblioteca pessoal é possuidor desta obra, mas refere-se a ela como *Tratado da Pintura, Escultura, e Architectura*, edição de 1585, segundo aponta em título. Deve tratar-se do *Trattato dell'Arte della Pittura*, mas a que inexplicavelmente Cyrillo junta escultura e arquitectura enganando-se também na data de edição (Arruda, 1999:35).

⁷⁴ *El Museo Pictórico y Escala Óptica* (edição de 1723).

⁷⁵ Cyrillo familiarizou-se com a sua obra: *Principios do Desenho e methodo para aprender esta arte em pouco tempo*, 2ª edição de 1787.

(1700-1785), André Felibien⁷⁹, e o neoclássico Anton Mengs⁸⁰. Estas obras e outras mais constituíam a sua biblioteca pessoal, e são fundamentais para este artista, que foi professor e mestre, cuja fundamentação teórica é fundamental na evolução artística: “..porém há huma baliza, além da qual senão podem fazer ulteriores progressos sem estudar a fundamento os preceitos theoricos” (idem, 1817:6).

A obra estética de Vieira Lusitano, que no final da sua carreira foi confrontada com persistentes soluções neoclássicas, foi bastante determinante para Cyrillo V. Machado em todo o seu percurso artístico. Vieira Lusitano foi um artista de grande projecção internacional marcando profundamente o panorama artístico português da sua época e a sua obra pictórica serviu de modelo a alguns dos artistas do Neoclassicismo. Cyrillo V. Machado, foi um grande admirador e conhecedor da sua obra, chegando mesmo a inspirar-se em algumas obras de Vieira na consecução das suas obras, como iremos analisar mais à frente. Nas suas obras é premente a sua afeição pela pintura, a sua arte de eleição: “*he huma arte não só imitadora de toda a natureza, mas também creadora*” (Machado, 1817:5).

A obra do artista Rafael, amplamente estudada por este artista, por via directa (na sua permanência em Roma) e via estampa: “*Quando o pintor compozer indague como Rafael teria feito aquela composição*” (Arruda, 1995:69). Também os irmãos Carraci, Dominiquini, Guido Reni, e os franceses Nicolas Poussin, Charles-Alphonse Dufrenoy, Claude Gelée, Gerard Lairesse e gravados do maneirista flamengo Hendrick Goltzius e do Barroco flamengo Joaquim Sandraert são alvo das pesquisas de Cyrillo V. Machado.

Tomemos como exemplo, os tectos de Mafra, especificamente a Sala de Diana, pintados por Cyrillo Volkmar Machado, em que este artista recorre ao repertório do

⁷⁶ Charles Alphonse du Fresnoy, a sua obra *De Arte Graphica*, (editada em 1668) teve uma grande influência em Cyrillo. Na sua obra *Academia de Pintura*, os conceitos de composição, invenção e disposição são extraídos da sua obra.

⁷⁷ *Cours de peinture par principes avec un balance de peintres* (1708). Cyrillo apoia-se neste teórico relativamente à Da Verdade na Pintura.

⁷⁸ *Tratado da Pintura com hum ensaio sobre esculptura por Mr. D'Andre Bardon*. Pariz 1765. (Arruda, 1999:95).

⁷⁹ *Entretenimentos sobre as vidas e obras dos mais excelentes pintores antigos e modernos*, em dois tomos, 2ª edição, Pariz, 1696 (Arruda, 1999:96)

⁸⁰ Obras de António Raphael Mengs. Primeiro pintor de Carlos 3º, 1783 (Arruda, 1999:97).

Barroco classicista italiano, tomando como referência o artista Domenichini, copiando muitas das figuras deste artista para compor a cena (Figs. 11 e 12).



Fig. 11- Tecto da Sala de Diana de Cyrillo Volkmar Machado, no Palácio Nacional de Mafra, representando a Caça de Diana, datado dos primeiros anos do séc. XIX (1800)



Fig. 12- A Caça de Diana de Domenichino (1616-17), na Galeria Borghese

Todos os artistas referenciados anteriormente, cronologicamente díspares, possuem um denominador comum entre eles: perfilham o ideal clássico e a veneração por Rafael (Rodrigues, 2004:154). São estes mesmos artistas que irão proporcionar a Cyrillo V. Machado soluções académicas voluptuosas, de cor, de forma, de conceitos classicizantes, auxiliando o artista na sua praxis, na invenção e na procura da Verdade

Ideal que é alcançada pela “*escolha de diversas perfeições, que nunca se achão unidas em hum só modelo, mas que se extrahem de muitos, e ordinariamente do Antigo*” (Machado, 1794, IIª Conversação:8).

A Verdade na pintura, conceito herdado do Renascimento, e uma ideia extraída da obra de Roger de Piles, vai ser partilhada por Cyrillo V. Machado ao longo da sua obra teórica. É interessante notar, que Cyrillo V. Machado recebia toda esta informação artística mas não se filiou numa corrente artística específica. Nem tão pouco adoptou uma atitude crítica, limitou-se a apoiar nas propostas dos autores que nutriam uma admiração pelo classicismo, e fez uma recompilação das experiências destes autores. Apesar do conhecimento de obras como Mengs e Winckelmann, Cyrillo V. Machado não teve consciência do pensamento neoclássico que vigorava na Europa.

Poderemos afirmar que existe em Cyrillo uma individualidade artística?

Existe uma marca indelével do artista na concepção das suas obras, ele próprio refere: “*Deixe à imaginação alguma cousa*” (Arruda, 1999:94). O processo criativo em Cyrillo V. Machado é bastante complexo e elaborado. Será com base nas propostas de artistas que perfilham o ideal clássico, que o artista irá procurar “inventar”, baseando-se em “*estampas boas e vendo pinturas*” (Arruda 1999:70). “*Cada pintor ou cada escola tem também as suas ideias de perfeição. O que devemos fazer he não tomar partido nem sermos imitadores do homem mas da natureza e da verdade*” (Roger de Piles, citado por Cyrillo, in Arruda, 1999:67). A Natureza, a Verdade Ideal, assim como a Beleza⁸¹, constituem o fio condutor de toda a sua obra teórica.

O conceito de invenção é um processo essencial para este artista “*he a poesia da Pintura, e a parte mais própria para descobrir o talento do artista: ella desenvolve a primeira idéa de toda a obra*” (Machado, 1812:16). À semelhança de Vieira Lusitano para o qual a Invenção foi um processo fundamental à criação pictórica, conceito muito provavelmente rebuscado por Cyrillo, visto que contactou com este artista (Vieira Lusitano morreu em 1785 e foi o primeiro director da Academia do Nu). Mas, ao contrário de Vieira Lusitano, não encontramos em Cyrillo essa qualidade inventiva, que “*Vieira Lusitano designa como conceito novo, e que permite ao pintor tratar os mesmos temas que os seus colegas desde que proporcione uma nova abordagem*” (Arruda,

⁸¹ Para Cyrillo, a melhor definição de Beleza, provém de Cícero: “*A belleza do corpo (diz este grande homem) consiste em huma proporção exacta dos membros; unida a hum suave colorido*” (Machado, 1794, IVª Conversação:11), à semelhança de Vieira Lusitano.

1999a:91). Cyrillo V. Machado, apoiar-se-à na plasticidade de artistas diversos e irá criar plasticidades recheadas de um colorido sedutor, muito apreciados pela aristocracia lisboeta. Cyrillo não importou novos modelos, e como ele próprio refere: “*Muito agrada a novidade na Pintura; mas esta novidade não consiste em achar assumptos ou motivos novos, senão em compor os antigos por novo modo*” (Machado, 1817:60).

Cyrillo cultivou duas abordagens paralelas ao processo criativo. A primeira consistia no seguinte: “*Eu desenhava e recortava muitas figuras e as hia collocando ate me fazerem boa composição*” (Arruda, 1999:53), ou seja, o método de furto, segundo Palomino e como já referenciamos anteriormente. Este artista não irá recorrer à totalidade da estampa, como iremos ver mais à frente, mas recorre a figuras pontuais presentes na estampa. A segunda abordagem, talvez a mais “criativa”, estuda as propostas de outros artistas e “cria” o seu modelo. Não temos dúvidas que recorre à estampa, como suporte figurativo que dá o mote à criação: “*as estampas e desenhos são utilíssimos para examinar o como pensarão e fizerão interessantes os mestres tal, e tal sugeito, não para roubar os authores e parecer-se como burro de Cumanisse que vestindo a pelle de leão deixou as orelhas de fora*” (Machado, 2002:folio 86). Cyrillo refere ainda: “*depois que se inventarão as estampas, alguns artistas, mesmo da primeira ordem, se servirão ás vezes dellas. (..) mas toda a nação que se contentar com ella, nunca fará grandes progressos na perfeição da Arte: terá brilhantes criystaes; mas não terá diamantes*” (Machado, 1817:89).

Luisa Arruda (1999) apresenta no seu estudo sobre Cyrillo V. Machado, alguns desenhos inéditos (de carácter científico, botânico, desenhos de “ar livre” e paisagísticos), descobertos na colecção da Academia de Belas Artes. Estes desenhos são tirados “ao natural”⁸², aquando da campanha pictórica em casa de Gerard Devisme (1782) ao desenhar a sua densa vegetação, pormenorizando as folhas e outros aspectos da sua imaginação⁸³ e dão-nos conta das preocupações que começavam a despontar nas mentalidades portuguesas da época – a observação do natural, a importância da experiência sensorial, o espírito científico, a que a leitura em Portugal da *Encyclopédie* de Diderot e d’Alembert não era estranha (Arruda, 1999:3-31). Luisa Arruda refere que

⁸² Cyrillo refere: “*O Natural he o verdadeiro mestre*” (Arruda, 1999:60).

⁸³ Na sua tese Luisa Arruda revela a descoberta de desenhos de Cyrillo na Biblioteca da Academia Nacional de Belas Artes, nomeadamente desenhos de Cyrillo ao “natural”. Infelizmente, a ANBA de momento encontra-se encerrada para proceder ao restauro do seu importantíssimo espólio.

Cyrillo, através destes desenhos revela “*um desenhador de mérito totalmente diferente e uma observação do natural que se estende a uma área de que também não existem, entre nós grandes exemplos anteriores ao Romantismo e Naturalismo*” (Arruda, 1999: 32).

Este naturalismo pictórico, pode-se visualizar na Sala da Academia do Palácio Duque de Lafões. O artista refere: “*O artista não deve se contentar em copiar o natural. Deve estudar a fundo a natureza*” (Machado, 1794, I^a Conversação:28), ou no seu *Tratado de Architectura e Pintura* (2002): “*Copiar a natureza não he imitála servilmente he preciso considerala com muita atenção e reflexão e depois manejar com presteza*” (2002:folio 156). Refere no mesmo *Tratado*, os artistas, que a seu ver melhor representaram a natureza: “*Aprendem-se melhor por estampas que por painéis, e os de Ticiano em pau são as melhores e as de Corneille*⁸⁴ *Costa*⁸⁵ *Agostinho Carache*”; *observe-se a perspectiva dos ramos e folhas* (2002:folio156).

Este conceito de natureza, ou naturalismo pictórico na sua obra plástica, decorre muito provavelmente, das influências das obras de Annibale Carraci, Nicolas Poussin, Claude Gelée, e Domenichino. O estudo da anatomia e das proporções humanas será uma prática crucial para este artista, patente nos desenhos descobertos por Luisa Arruda na Academia Nacional de Belas Artes, e no seu *Tratado de Pintura e Architectura* (2002). São dois aspectos centrais do ensino académico, assim como o estudo do desenho que Cyrillo empreende ao longo da sua vida artística e académica: “*Do desenho ou contornos. Começa a tirar como do nada os objectos da natureza. He a chave das bellas artes. Luz do entendimento, o fundamento da Pintura*” (Citação de Roger de Piles, in Arruda, 1999:69). O desenho é entendido para este artista, assim como em todos os períodos artísticos, como a base e a linguagem comum de todas as artes visuais, e é perfeitamente visível nos desenhos do MNAA, baseando-se ou em artistas, na sua maior parte de formação classicista (Fig.13) ou da sua “imaginação”. Nos desenhos de Cyrillo, conservados no MNAA é notória uma destreza do desenho de contorno e rigor no traço, de eliminação do supérfluo, enquadrando-se “*numa perspectiva neoclássica, onde a arte é encarada com uma certa severidade e despojamento de emoção*” (Sabido, 2005:148).

⁸⁴ Cyrillo refere-se a Jean Baptiste Corneille

⁸⁵ Não sabemos quem poderá ser este Costa. Ernesto Soares refere que Cyrillo conhecia José Lúcio da Costa, gravador.



Fig. 13- Do lado esquerdo desenho de Sébastien Leclerc representando Hércules e o Leão de Nemeia, e à direita desenho nº 750 de Cyrillo V. Machado, no MNAA. Este desenho de Cyrillo apresenta algumas semelhanças com o desenho de Sébastien Leclerc

A impressão seiscentista de Jean Baudoin (1677) de um grande clássico da simbologia, a *Iconologia* de Ripa, será uma grande fonte de inspiração para Cyrillo, assim como as *Metamorfoses* de Ovidio: “*escolhi para ella algumas das metamorphóses de Ovídio*” (Bellori, 1815:123). Estas obras irão ser manuais de consulta extremamente importantes para este artista na consecução das suas obras, como iremos ver. Cyrillo V. Machado refere que “*Ripa he bom mas não ensina a fazer uso*”, baseando-se neste tratado meramente como fonte informativa relativamente aos conceitos inerentes à imagem. A semiótica irá desempenhar na obra de Cyrillo um papel de destaque. Este artista (à semelhança de Vieira Lusitano), irá abusar das alegorias, e da mitologia em conjunto com elementos e personagens reais, como modo de enriquecer o que anseia por mostrar.

Ao nível literário Cyrillo deixa-se influenciar por Camões, Virgílio e Homero, Cícero os autores clássicos mais seguidos no seu tempo. *O Concílio dos Deuses*, no Palácio Quintela foi inspirado nos *Lusíadas* de Camões.

Assim, temos um artista oscilando entre Rafael, e os tardo-barrocos classicistas franceses e italianos e com uma vontade de actualização, especialmente com Anton Mengs⁸⁶, com o qual, provavelmente, Cyrillo se identificava. A admiração pela

⁸⁶ “*Para este artista o verdadeiro modelo por excelência é a arte grega, fundamentação anteriormente percutida por Bellori, como também para Winckelmann (e em seguida para o pintor J.L. David), segundo uma teoria já formulada pelos Carraci em Bolonha*” (Saldanha, 1995:241).

Antiguidade Clássica é perscrutada por Cyrillo apenas na procura da pureza estética e formal que irá ser mais intensa à medida que o artista vai comungando/tomando para si “o melhor” que os artistas classicistas proporcionam ao artista. É utilizando a herança do passado, como meio de articulação entre a imagem e a obra, que as concepções murais de Cyrillo V. Machado nascem, e talvez poder-se-á falar de uma segunda fase na carreira artística deste artista, em que a pureza do modelo clássico é premente.

Cyrillo morreu em 1823, e a data da sua morte coincidiu com o despontar da plasticidade romântica. Com a sua morte, segundo Cordeiro de Sousa (1982), perdeu-se um património relevante e inestimável à compreensão da sua personalidade artística, complexa e apaixonante. Daí não ser, como refere Nuno Saldanha, “*surpreendente o facto de encontrarmos, nesta última década, e com alguma frequência, pinturas e desenhos de Cirilo, disponíveis em várias casas comerciais e de leilões*”, facto constatado por nós próprios, no decurso da nossa investigação (Fig. 14).



Fig. 14- Desenho de Cyrillo Volkmar Machado, à venda numa casa comercial. Proveniência desconhecida

Capítulo 4. Análise Histórica, Artística e Iconográfica da pintura mural de dois palácios nobres lisboetas: O Palácio Duque de Lafões e o Palácio Pombeiro-Belas

4. 1. O Palácio Duque de Lafões e a pintura mural da Sala da Academia: fortuna crítica

O antigo Palácio do Duque de Lafões situava-se originalmente em Lisboa na freguesia do Sacramento (Portugal, 1974:238). Na sequência do terramoto de 1755 foi completamente destruído, o que levou esta família a instalar-se na sua quinta de veraneio na freguesia do Beato, na zona oriental da cidade. Inicia-se assim, em 1756, sob os auspícios de D. João Pedro de Bragança, primeiro Duque de Lafões, Regedor das Justiças da primeira fase do reinado de D. José, a projecção de um edifício de grande erudição, própria de quem estava familiarizado com as grandes construções europeias que se iam erguendo pela Europa (Matos, 1998:120-122). A própria conjuntura económica depressiva, decorrente da catástrofe, impôs algumas regras e austeridade na concepção palatina aristocrata. É neste contexto, que o empreendimento arquitectónico deste grandioso palácio, de cunhagem internacional, se revela *“arrojado e ambicioso, muito provavelmente projectado por Gian-Carlo Bibiena membro da célebre família de cenógrafos italianos que permaneceu ao serviço do rei D. José até à sua morte (1760), onde é predominante a criatividade da arquitectura sobre a funcionalidade da engenharia. O Palácio do Grilo tornou-se assim conhecido no meio cortesão de então, pelas suas dimensões pouco usuais e de aparato para um privado, mas também pelo seu carácter inovador e na estilística que o cobre”* (Matos, 1998:121-122), compatível com o universo formal dos aparatos cenográficos com que Bibiena, continuamente, alimentava os teatros da corte (Teixeira, 2007:82). Mas em 1761, a morte do primeiro Duque determinou a paragem das obras, reiniciadas com o 2º Duque de Lafões, D. João Carlos de Bragança, em 1779, que roubou força ao projecto inicial, tendo o palácio sofrido um novo compromisso, mas já com os moldes neoclássicos (Matos, 1998:214).

Além do seu extraordinário projecto arquitectónico, uma atenta visita ao interior deste palácio permitiu-nos deparar com várias salas dotadas de um extenso e surpreendente conjunto de pintura mural, datável da segunda metade do século XVIII e inícios do século XIX: Referimo-nos às salas da Academia, à Sala Chinesa e à Sala Azul. Surpreende-nos o silêncio que passou sobre estas obras ao longo de todos estes anos, como se elas nunca tivessem existido.

Muito pouco se escreveu sobre o extraordinário programa artístico organizado em torno destas pinturas presentes na Sala da Academia, sobre o qual iremos incidir boa parte do nosso estudo. A notícia mais antiga que chegou até nós data de 1946 no *Inventário de Lisboa*, de Norberto de Araújo. Refere as pinturas da Sala da Academia, onde se realizaram as sessões preliminares da Academia Real das Ciências, datando-as dos finais do século XVIII. Faz uma descrição abreviada do tecto, mencionando que o tecto apresenta uma grande oval com uma alegoria às artes e ciências, com uma figura central de mulher alada. As paredes são recobertas por três grandes frescos alegóricos, referentes também às artes e ciências, com “*curiosa figuração infantil*” (1946:38).

A obra de 20 volumes, *Pelas Freguesias de Lisboa* (1993:83), menciona que neste palácio se destacam os azulejos de finais do século XVIII e diversas salas com murais alegóricos, destacando-se, a Sala da Academia, e a Sala Chinesa.

José Sarmiento de Matos (1998:123), num importante estudo focado na zona Oriental de Lisboa refere que a Sala da Academia foi decorada com pinturas da autoria de Cyrillo Volkmar Machado e apresenta imagens com pormenores das pinturas murais. Por último, Paulo Varela Gomes referencia a Sala da Academia e a sua decoração pictórica, considerando que as paredes foram pintadas no final do século XVIII com figuras das artes (Pintura, Arquitectura, Música e Poesia), sublinhando que as roupagens que envergam são antes característica da pintura romana dos séculos XVII e XVIII (Gomes, 2009:44).

Apesar do nosso esforço, não foi possível encontrar mais notícias que nos auxiliassem na construção de uma fortuna crítica mais exaustiva⁸⁷.

4.2. O encomendador e a problemática relativamente à datação das pinturas

Quando admiramos no Palácio do Duque de Lafões o acervo de pintura a têmpera de expressividade neoclássica em algumas salas deste palácio, como a Sala da Academia, Sala Chinesa, e a Sala Azul, podemos vislumbrar o gosto estético que decorria na altura, gerado pela acção mecénica do 2º duque de Lafões, D. João Carlos

⁸⁷ No site IHRU, é mencionado a notabilidade dos interiores, “*quer pela sua decoração, nomeadamente pelas pinturas murais de autoria de Cirillo Volkmar Machado*” (<http://www.monumentos.pt>).

de Bragança e Ligne de Sousa Tavares Mascarenhas⁸⁸ (1719-1806), primeiro presidente e impulsionador da Academia das Ciências de Lisboa. Além de colecionador de arte, era um homem que revelava uma grande “*curiosidade intelectual*” (Monteiro, 2006:141), e procurava manter-se actualizado, o que podemos afirmar pelas várias encomendas livrescas que realizou através de um manuscrito existente nos reservados da Biblioteca Nacional⁸⁹. A figura do segundo Duque de Lafões foi determinante no panorama artístico português. Filho segundo de D. Miguel e D. Luisa Casimira, Marqueses de Arronches, o 2º Duque foi portador de uma genealogia real que remonta ao século XIV (idem, 2006:12).

É, sem dúvida, uma das mais ricas personalidades da segunda metade do século XVIII português. O seu destacado papel cultural revelou-se fundamental no empreendimento da fundação da Academia das Ciências de Lisboa, sob o patrocínio de D. Maria I, mas, e também, pelo interesse que demonstrou em apoiar a fundação de uma Academia de Arte. A sua acção mecenática reportava-se também a proteger todos aqueles aos quais atribuía créditos culturais e científicos.

Em 1757, o segundo Duque de Lafões empreendeu uma grande viagem cultural, provavelmente incluída no circuito do *Grand Tour*, que o levou a ausentar-se de Portugal por um período de 20 anos, regressando em 1779, nas vésperas de completar 60 anos. As suas viagens culturais ao estrangeiro permitiram o contacto com as personagens mais ilustres da altura e mais marcantes da vida europeia do seu tempo, como Maria Teresa de Áustria, Frederico II da Prússia, Catarina II da Rússia, destacando-se também numa visita à academia imperial das belas artes na Rússia (idem:68-69). Nenhum outro português privou com uma galeria comparável de vultos da política e da música da segunda metade do século XVIII, estabelecendo contacto e relações de amizade com a elite europeia da altura trazendo as ideias que ocorriam na altura na Europa. Foi, sem dúvida, uma figura de prestígio internacional.

⁸⁸ Ver imagem A.21 em Apêndice Gráfico.

⁸⁹ No manuscrito por nós consultado é possível visualizar as encomendas realizadas por Correia da Serra para o Duque de Lafões, que vão desde a novelas galantes, às obras de Racine e a *História de Carlos Magno*. Também consta da encomenda as obras de Ovídio e os volumes referentes aos *Mysteres du Paganisme*, um tratado filosófico sobre o luxo, odes de Píndaro, livros sobre a História de Portugal, obras de Isócrates, três volumes de contos morais (Biblioteca Nacional, Reservados: manuscrito 259, nº 35).

De facto, cremos que existiu um foco cultural no Palácio do Duque de Lafões, pois perpassa um sentido de modernidade na encomenda, na escolha dos programas e dos artistas. Segundo alguns historiadores, foi neste palácio que se deram as primeiras sessões preliminares à fundação da Academia das Ciências, tarefa prioritária de D. João Carlos, “*que se ocupou inteiramente nos primeiros anos após o seu regresso, a organização de uma corporação científica que pudesse constituir uma elite de homens cultos, agrupados em torno de projectos directamente relacionados com o progresso material do país*” (Santana, 1994:5). O seu palácio foi centro de discussão, onde homens de letras, de artes e de ciências se reuniam para tratar questões ligadas ao progresso das ciências e das artes e local de reunião com a melhor elite aristocrata lisboeta, onde se estimulavam os concorridos saraus literários da época e os saraus de poesia e música.

Apesar do nosso esforço no intuito de descobrir alguma documentação relativamente à data de encomenda das pinturas da Sala da Academia, é frustrante deparar com a inexistência de documentação relativamente à data de execução das pinturas. O acervo presente na biblioteca do Instituto das Ciências Sociais, relativamente a despesas da Casa Lafões, não nos indicia nenhuma data de encomenda das pinturas.

A referida sala, que produz no visitante desprevenido um efeito inesperado face a todo o colorido, é constituída por diversas pinturas, que se reportam aos primeiros anos de expressividade neoclássica em Portugal, em data difícil de precisar, mas tudo aponta para a data de 1786/87, para a execução das pinturas. Senão vejamos: em 1779, o segundo Duque de Lafões, regressa do seu *Grand Tour* europeu. Segundo o depoimento de Marc Marie, Marquês de Bombelles (1979:47), embaixador de França em Portugal nos anos 1786-88, em 23 de Novembro de 1786, a propósito de um jantar em casa do duque de Lafões, “*Depois de jantar, o Duque levou-me a ver os trabalhos que ele empreendeu para juntar um jardim e aumentar a casa. Ele trouxe das suas viagens ideias decorativas e de comodidade desconhecidas da maioria dos portugueses. Neste momento, ele está a exercer uma forte pressão, para as obras terminarem o mais breve possível, para desta forma poder usufruir de um estabelecimento que será considerado belo em todas as partes do mundo*”⁹⁰. Com o segundo Duque, o Palácio renasce com novos espaços que ampliam em qualidade o imóvel anteriormente concebido sob os

⁹⁰ Tradução nossa a partir do francês.

auspícios do primeiro Duque, seu irmão. É desta campanha de obras, cremos nós, que nascem as decorações artísticas de importância, nomeadamente a Sala da Academia.

O artista, Cyrillo V. Machado, o autor das pinturas da Sala da Academia regressou de Itália em 1777. Por volta de 1780 já estava em Lisboa, onde empreendeu a fundação da Academia do Nu, sob a égide de D. Maria I e sob a proteção do Duque de Lafões. Deve ter sido por volta deste período que estabeleceu contacto com o Duque. Esta data, 1780, também coincide com a fundação oficial da Academia das Ciências de Lisboa, no reinado de D. Maria I. Nos cinco anos que se seguiram, Cyrillo esteve envolvido com a implementação da dita academia do Nu, que reabriu duas vezes, a última das quais em 1785, sob os auspícios do intendente Pina Manique e com a campanha pictórica no Palácio do Devisme em Benfica (1782). Esta nova Academia do Nu durou somente um ano e em 1786 foi encerrada definitivamente. Cerca de 1785, segundo informação de Aires de Carvalho (s.d:3), o artista encontrava-se a pintar o tecto monumental da Igreja Italiana de N^a. Senhora do Loreto.

Provavelmente em 1786/87, está presente no palácio do Duque de Lafões, a convite de D. João Carlos de Ligne: “*No Paço do Duque de Lafões executei vários pensamentos poéticos de sua invenção, recebendo daquelle generoso Principe affaveis modos, atenções, e liberalidades*” (Machado, 1822:247). Segundo a sua *Colecção de Memórias*, Cyrillo teve dois discípulos que colaboraram na feitura das pinturas da Sala da Academia, nomeadamente, João Baptista⁹¹ e Thomás António de Bulhões.

Na encomenda das pinturas murais da Sala da Academia a consciência do valor da cultura e da ciência revelam-se ao nosso olhar. O poder de uma sociedade revela-se pelos valores culturais que detém e, sem dúvida, o segundo Duque tinha a percepção desses valores.

⁹¹ Segundo Cyrillo, este artista, era bom desenhador, e matemático. Empregou-se alguns anos nas pinturas dos tectos que fez ao Regedor, Conde de Val de Reis, e ao Duque de Lafões: também se ocupou durante muito tempo nas carruagens do Rei. Faleceu ainda jovem nos princípios do século XIX (Machado, 1822:257).

4.3. A análise iconográfica da Sala da Academia do Palácio Duque de Lafões

A Sala da Academia é um dos melhores exemplos de espaços na cidade de Lisboa onde foi explorado um tipo emblemático de representação, dotado de óbvias conotações simbólicas, aqui ligado à figura do 2º Duque de Lafões. Além disso, a qualidade plástica é por demais evidente na Sala da Academia. Todo o acervo desta sala revela uma destacada valia artística, em que um estudo integrado se impõe. À luz dos nossos conhecimentos, permitimo-nos, desde já, tecer algumas apreciações sobre o programa a partir dos indícios remanescentes, pese a falta de referências documentais.

Ao visualizarmos a pintura do tecto e das paredes da Sala da Academia, compreendemos que se trata de um conjunto bastante original, embora baseado em gravuras. O suporte criativo, foram sem dúvidas gravuras e obras de artistas portugueses e estrangeiros, como Vieira Lusitano, Charles Alphonse Dufresnoy, Claude Gelée, Joaquim Sandraert. Igualmente importante, especialmente ao nível dos conceitos alegóricos, foi a edição da *Iconologia* de Ripa, realizada por Jean Baudoin em 1643. Convém referir que para Cyrillo, “a alegoria deve ser intilgível e segundo a antiguidade autorizada e necessaria” (Arruda, 1999:68).

A Sala da Academia é totalmente revestida no tecto e nas paredes com pinturas alegórico-mitológicas realizadas a têmpera que representam temas relacionados com a Arte e as Ciências. Começemos por analisar o painel do tecto.

Esta pintura representa uma figura de corpo inteiro, alada, personificando a Virtude. Esta figura tem uma coroa de louros e está acompanhada de um *putti*. Junto desta figura encontram-se símbolos que representam as Belas Artes e as Sete Artes Liberais⁹² (Fig.15).

⁹² As Artes Liberais são sete: a gramática, a retórica e a dialéctica, que compõem o *trivium*, e a aritmética, a geometria, a astronomia, e a música, que compõem o *quadrivium*. Desde Aristóteles, que se convencionou este esquema relativamente ao ensino.



Fig. 15- A Virtude a coroar as Belas Artes, e As Sete Artes Liberais na Sala da Academia do Palácio Duque de Lafões

O *putti*, por sua vez, coroa a Virtude, no sentido da vitória da força interior que permite ao homem tomar e levar a termo as decisões correctas nas situações adversas. Cesare Ripa, na edição de 1603, refere o seguinte relativamente à Virtude: “*a virtude permanece sempre imóvel e impassível, face a todas as investidas das forças e sucessos contrários*” (202:428).

O tema dos *putti* na arte está intimamente relacionado com o tema do Amor e muitas vezes estas figuras infantis aladas assumem diversos significados. Neste caso, na Sala da Academia, a sua representação artística encontra-se ligada às Belas Artes e às Ciências. Desde o Renascimento que se defendeu a ideia de que as artes e as ciências requerem amor (Tervarent, 2002:52), daí a presença destas figuras infantis aladas. Não encontrámos uma gravura que se adequasse ao propósito estabelecido pelo artista, de representação das Artes Liberais e das Artes. Porém, numa alegoria às Artes e às Ciências, de Claude Mellan (1598-1688) encontramos alguns elementos que também

encontramos em Cyrillo V. Machado, como o caduceu, os livros, o globo terrestre, a paleta de cores (Fig. 16). Ao longo da nossa investigação, deparámo-nos com algumas estampas, onde se encontram representados estes elementos, que são comuns a quase todas as alegorias das artes.



Fig. 16- Alegoria às Artes e às Ciências de Claude Mellan

A imagem da Virtude alada, adequa-se ao propósito aqui estabelecido. Pelo menos, já desde Leon Battista Alberti, no século XV, que se entende por *Vertu*, o desapego dos prazeres vulgares em proveito do cultivo da alegria do espírito, o cultivo das letras e das artes, com o objectivo de aceder a uma imortalidade completamente humana (idem, 2002:47). O virtuoso é o que está a caminho de ser sábio, porque sabe como chegar às suas metas sem desprezar os outros.

É muito interessante o poema dedicado ao 2º Duque de Lafões de Alexander Sumarokov (1717-1777), um poeta e dramaturgo russo, com quem este príncipe privou: “*Tudo o que vales o debes à Instrução, ao raciocínio, ao estudo das Ciências, ao amor da Virtude e da Verdade*” (Carvalho, 1987:39).



Fig. 17- A Virtude de Jean Baudoin, edição de 1643

A figura da Virtude em Ripa (Fig. 17) apresenta o sol no meio do peito, mas Cyrillo coloca-a no cimo da cabeça da Virtude, que pode assumir aqui o sentido da estrela sol. Esta alteração ao nível iconográfico poderá estar ligado ao contexto de “ilustração” que se faz sentir. Valeriano, ao mencionar o Sol, remete para os homens que proporcionaram ao género humano uma doutrina superior, e devido aos seus feitos,

merecem que sejam chamados de “iluminados” (idem, 2002:476). Poderá ser neste sentido que o artista altera a imagem da Virtude.

Para compôr a figura da Virtude, inspira-se na figura de *Stª Bárbara* de Vieira Lusitano, que este executou para Povolide (Fig.18). A fisionomia, a forma corporal, o traje, são em tudo semelhantes à figura concebida por Cyrillo V. Machado na Sala da Academia, com variações ao nível da cor do traje e da colocação das mãos.

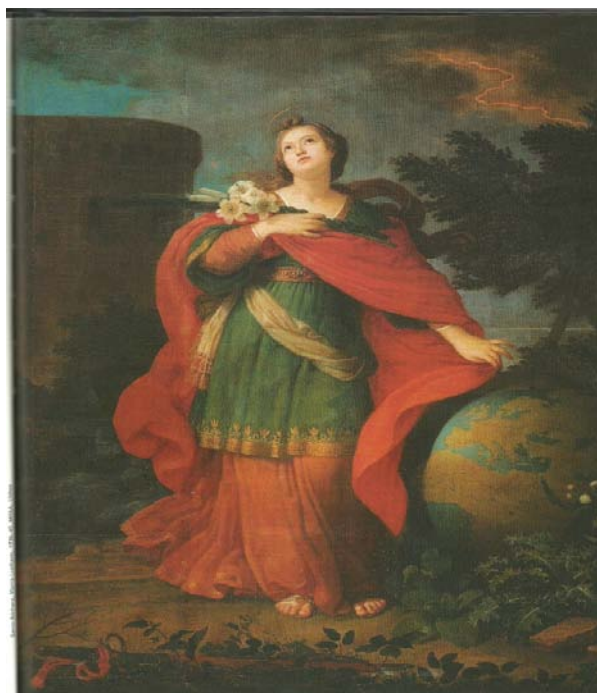
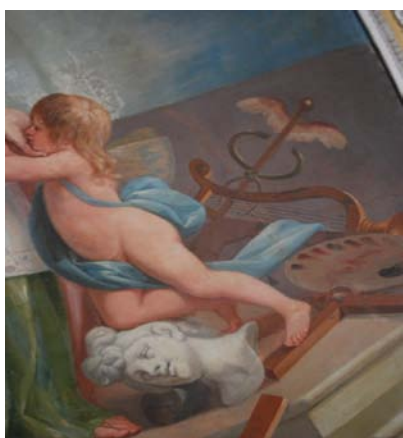


Fig. 18- *Santa Bárbara* de Vieira Lusitano de 1736-40 (MNAA). Pintura a óleo realizada para a Casa de Povolide



**Fig.19-Pormenor da representação das
*Belas-Artes***

Num patamar superior, e do lado direito da composição estão representadas as Belas-Artes (Fig. 19), nomeadamente a Pintura, através da paleta de cores e do cavalet; a Escultura, com uma cabeça de pedra e o escopro; e a Architectura Militar⁹³, (quase imperceptível) representada por uma planta segundo a fórmula de Cesare Ripa na edição de 1643 de Jean Baudoin (Fig. 20). Em Portugal é Bento Morganti,

⁹³ Não conseguimos averiguar a representação da arquitectura militar neste painel. Talvez esteja ligada ao 2º Duque de Lafões, que foi um estratega militar no reinado de D. Maria I

em 1753, que começa a utilizar o termo Belas Artes ou *Boas Artes*⁹⁴, englobando a Architectura, a Pintura e a Escultura. Mas o termo não se generalizou o suficiente, (Saldanha, 1995:294). António Ribeiro dos Santos, no seu manuscrito (Biblioteca Nacional, Códice 4626) utiliza o termo Belas Artes englobando a Architectura, a Pintura a Escultura e as estampas de gravado.



Fig. 20- A Architectura Militar de Jean Baudoin de 1648

As Artes Liberais são o fundamento cultural do ensino da Antiguidade e até aos finais do século XVIII mantém-se o seu uso corrente. A Gramática (os livros), a Retórica ou eloquência (caduceu de Mercúrio), e a Dialéctica (papiro enrolado), reportam-nos ao *Trivium*, a ciência ligada às letras. A Música (lira), a Aritmética (ardósia com estrela de seis pontas), a Geometria (transferidor e da régua) e a Astronomia (globo), compõem o *Quadrivium* (ciências). A representação das Artes Liberais e das Belas-Artes assumem aqui a estreita relação com os parâmetros e objectivos de uma Academia das Ciências. Neste painel, o artista faz uma distinção entre as Artes Liberais e as Belas-Artes, talvez baseando-se na classificação de Bento Morgani.

No lado esquerdo da composição temos uma figuração inusitada de Diana: Diana de Éfeso (ou deusa Isis, Fig. 22). A figura de Diana de Éfeso, foi bastante representada no Renascimento. O significado



Fig. 21- Representação das Artes Liberais

intrínseco da figura de Diana de Éfeso está ligado à ideia de Natureza e “o corpo da deusa é coberto de mamas porque, tanto a terra como a natureza de todas as coisas são alimentadas pelo céu” (Macrobio, *Saturnalia*, I, in Tervarent, 2002:380).

É neste sentido, que podemos entender a inserção desta imagem neste medalhão alegórico. É interessante visualizar o frontespício de uma gravura dedicada à Teutschen Academie de Joacchim Sandraert (1675), com a figura de Diana de Éfeso como figura principal (Fig. 23).

⁹⁴ Segundo Nuno Saldanha (1995a:294), foi “resultado natural das suas leituras dos periódicos ingleses e franceses”.



Fig. 22- Diana de Éfeso na Sala da Academia do Palácio Duque de Lafões (lado esq.) e outra imagem da deusa de Domingos Sequeira, desenho datado de c. 1790. Desenho a lápis, colecção particular⁹⁵ (lado dir.)

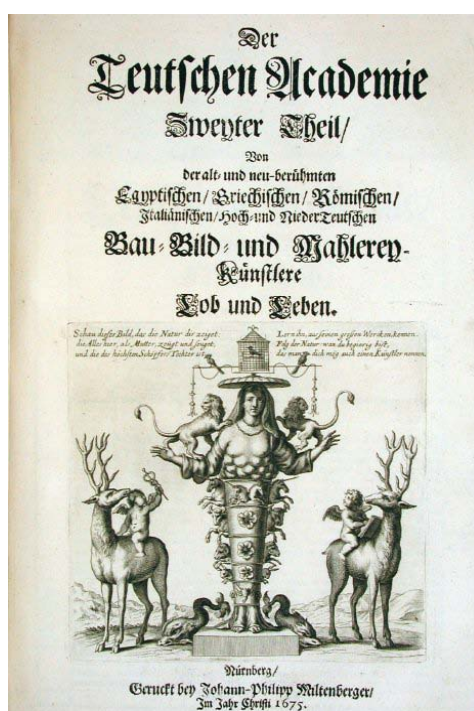


Fig. 23- Representação de Diana de Éfeso no frontespício da Academia Teutsche

⁹⁵ Este desenho encontra-se numa monografia sobre o artista Domingos Sequeira (Santos, 1997:134).

Encontrámos apenas um desenho de Domingos Sequeira, datado de 1790, com semelhanças pontuais à Diana de Éfeso de Cyrillo (fig. 22). A nosso ver, a figura de Diana de Éfeso de Cyrillo V. Machado talvez seja uma cópia de uma figura desta deusa presente em Roma, desenhada pelo artista na sua permanência nesta cidade. Não encontramos desenhos deste artista no MNAA com a representação de Diana de Éfeso, mas não nos parece que Cyrillo se tenha apoiado em Domingos Sequeira, pois em 1786, data provável da execução das pinturas murais, o artista Domingos Sequeira encontrava-se em Roma.

Este tecto e a sua pintura revelam-nos o artista e o encomendador, o 2º Duque de Lafões, fundador da academia das Ciências de Lisboa. O encomendador revela no programa iconográfico adoptado o valor da ciência e da arte como motor fulcral de desenvolvimento de uma sociedade. Sendo assim, a Sala da Academia, revela em si o propósito do seu mecenas, amante da instrução, das ciências e da arte. O tema iconográfico escolhido também está intimamente ligado aos valores e objectivos repercutidos pelas academias. As Academias assumem no período em questão uma importância notável, são espaços de debate de ideias, de simbioses e experiências, onde se expressa a vontade humana já não submetida à ideologia e aos dogmas religiosos, mas, apresentando o homem como figura essencial e responsável pela sua evolução. A ciência e a arte são cooperantes a este propósito de auto-conhecimento, à luz de um humanismo aprofundado pelo iluminismo, que começava a circular em Portugal e que reforça aqui a legitimação do valor cultural das academias na sociedade, como uma força motriz que motiva e desperta os conhecimentos científicos e artísticos.

Passemos à análise dos painéis do lado Sul da Casa, onde se representam alegorias à Pintura e à Arquitectura:



Fig. 24- Alegoria à Pintura na Sala da Academia, de Cyrillo Volkmar Machado



Fig. 25- Alegoria à Pintura de Jean Baudoin (1643)

Nesta pintura (Fig. 24) está representada uma *Alegoria à Pintura*, segundo a edição de Ripa de Jean Baudoin (Fig. 25) a que o artista adicionou o busto de Homero, considerado o primeiro poeta. Cyrillo refere-se a este poeta como “o maior poeta” (Machado, 1794, IIª Conversação:34), pelo que o de Homero se reporta à origem da Poesia. A *Iliada* e a *Odisseia* são duas obras-primas de incomparável beleza, onde se expressam as virtudes e os sentimentos mais nobres do ser humano, como a honra, o patriotismo, o Amor, sentimentos prezados pelo 2º Duque de Lafões, um amante de poesia. Numa obra de Rembrandt encontramos igualmente o busto de Homero, *Aristoteles contemplando o busto de Homero* de 1653, numa pintura sobre tela do Metropolitan Museum de Nova York (Fig. 26).

A pintura, naturalmente, é a arte de eleição de Cyrillo V. Machado. No retrato de Cyrillo, presente nas primeiras páginas da sua obra *Coleccção de Memórias* (1822) gravado por Francisco Queiróz, é visível o cavalete, demonstrando a afeição deste

artista por esta arte. Na sua obra *Conversações* também refere que “cedendo em fim á minha inclinação, por ultima escolha, elegi a arte da pintura” (1794, Iª Conversação:10). Na sua obra *Academia de Pintura* (1817:26) Cyrillo V. Machado salienta a raiz equissonante entre a pintura e a Poesia: “A pintura sustenta-se, assim como a Poesia, pela fábula e vive de ficções (...). Assim o Pintor, e o Poeta, ornão e elevão todas as cousas”. No seu manuscrito, *A Biblioteca de Cyrillo* (Arruda, 1999:68), existe uma anotação que resume provavelmente, a intenção de Cyrillo na execução desta pintura: “O desenho, e colorido executarão a obra e o 1º terá a intendência da casa, o segundo escolherá os moveis. A Pintura dará morada alli e intima amizade e distinção à Poesia”.



Fig. 26- Busto de Homero de Rembrandt

Para Cyrillo a Poesia confere sublimidade à Pintura. Pensamos que talvez seja esta a proposta de Cyrillo na escolha iconográfica deste painel.

A fundamentação clássica de que a Pintura é Poesia, é igualmente encontrada em Vieira Lusitano. Segundo Luisa Arruda, a “irmandade” entre Pintura e Poesia, visível na obra de Vieira Lusitano, foi um conceito que teve implicações profundas nos tratados dos séculos XVI e XVII e na produção artística para as duas disciplinas: representar a vida e as acções humanas não como são, mas como deveriam ser, e ter como propósito último dois grandes objectivos, deleitar e ensinar (Arruda, 1999:88). Por outro lado, não existem muitas dúvidas, acerca da admiração de Cyrillo pela plasticidade de Vieira Lusitano, com quem conviveu, adoptando alguns dos seus modelos plásticos.

Cyrillo V. Machado recorreu como fonte de inspiração à obra de Dufresnoy (Fig. 27) de 1650, um artista francês do barroco classicista, profundamente estudado por Cyrillo V. Machado. Na sua obra *Academia de Pintura* (1817) referencia-o muitas vezes e o seu poema latino *Da arte Grafica* é amplamente referenciado, por exemplo, nas suas *Conversações*.



Fig. 27- Alegoria à Pintura de Charles-Alphonse Dufresnoy. Pintura sobre tela datada de 1650

É visível, o entendimento e a estreita colaboração de D. João Carlos de Bragança com Cyrillo, no sentido de conferir ao artista maior liberdade de criação ao nível dos temas iconográficos.



Fig. 28- Alegoria à Arquitectura e à Música, recorrendo a Joaquim Sandrart

Apesar de Cyrilo V. Machado referir que compôs temas da invenção deste príncipe, a sua interferência deve ter sido pontual. Só assim podemos entender esta flexibilização na escolha temática.

Muito provavelmente ter-se-à apoiado noutro artista ou terá recorrido a uma série de estampas ou gravuras, mas não conseguimos encontrar as estampas a que poderá ter recorrido. Passemos à análise da pintura que representa uma alegoria à Arquitectura e à Música para o qual foram várias as fontes de inspiração do artista (Fig. 28).

Para esta pintura, Cyrillo baseou-se, mais uma vez, na edição de Jean Baudoin (1643), especialmente na representação da Música (Fig. 29)



Fig. 29- Alegoria à Música de Jean Baudoin (1643)

A composição geral apresenta em si algumas semelhanças, ao nível formal, com a gravura de Joaquim Sandraert, um artista do Barroco alemão classicista, mas activo em Amsterdão, que Cyrillo V. Machado menciona no seu *Tratado de Pintura e Architectura*. A sua obra *Teutsche Akademie*, publicada entre 1675/80, vem ilustrada com muitas gravuras, inclusive a que divulgamos neste trabalho (Fig. 30).

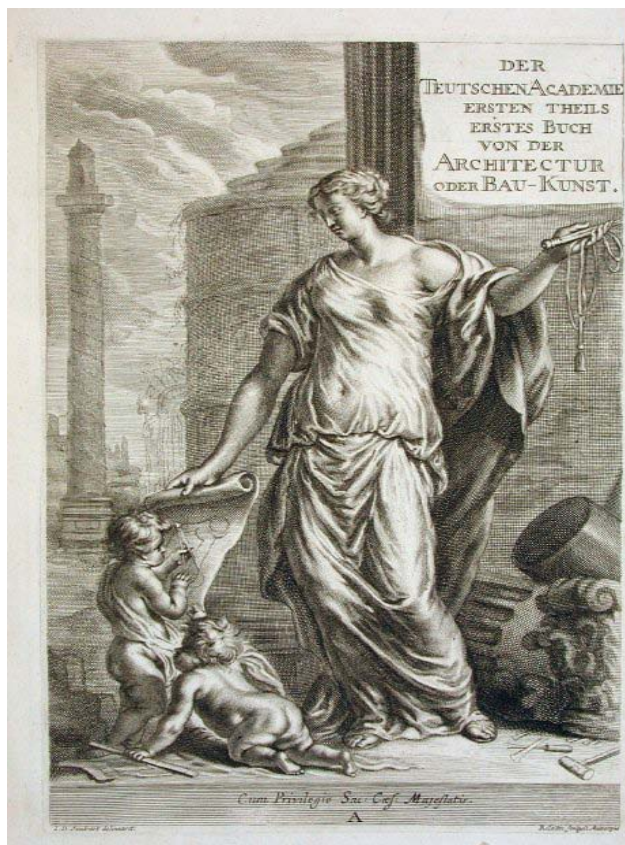


Fig. 30- A Architectura e as Ordens. Desenho de Joaquim Sandrart, gravado por Ambroghini. Sem data.

No centro da composição encontramos, uma figura feminina, com um lápis na mão direita e a outra mão em cima de plantas, onde se encontram figuradas a Architectura Civil e a Architectura Militar. Estão presentes dois meninos no lado esquerdo, um com um ábaco e a pauta de música enrolada. Ao fundo, vê-se um

“templo”, com pilastras da Ordem Dórica. A Música vem figurada pela figura feminina e pelos meninos com os instrumentos musicais.

O sentido iconológico desta representação está em estreita relação com a frase de Cyrillo V. Machado na sua obra *Conversações* (1794, IVª Conversação:38), a Architectura é “*reputada irmã, e igual da Pintura, e da Escultura*”. Assim se entende a escolha da alegoria à Pintura, e da Architectura, na Sala da Academia. Apesar de separados, estão em estreita ligação. A seguir à Pintura, a Architectura é a arte de eleição de Cyrillo. Para este artista, assim como o artista que se dedica à Pintura, o bom arquitecto precisa de ter as mesmas qualidades: “*estudar bem a composição do corpo humano*” (1794, IVª Conversação:37).

Cyrillo também refere que “*Os que são iniciados nos mistérios das Bellas-Artes sabem que os princípios d`Architectura são comuns à pintura e que a verdadeira ideia de beleza assim no desenho como na composição o grande pintor possui quase exclusivamente; que o gosto e o génio esquisito sem o qual se não pode crear hum bello quadro são requizitos indispensáveis também ao bom Architecto*” (Citação de Cyrillo V. Machado in Gomes, 1992:16). Cyrillo faz uma distinção entre a Architectura Militar e a Civil, nas suas *Conversações*. Apesar de não serem incompatíveis, a finalidade da Architectura Militar, é a força, enquanto a Civil, tem a beleza por principal objectivo (Machado, 1794, IVª Conversação:84). Nesta composição iconográfica, Cyrillo sobrepõe a architectura civil à militar, revelando a sua preferência pela architectura civil: “*Os edifícios públicos (...), devem ser Béllos, nobres, expressivos*” (idem, 1794, IVª Conversação:83). “*Quanto mais famosos forem os seus inventores, tanto mais a galeria será preciosa, respeitável, visitada, e admirada dos bons conhecedores, e de todo o universo, como sucede com as galerias da cidade de Roma*” (idem, 1794, IVª Conversação:45). A architectura será Bela “*quando nas proporções, na elegância das fôrmas, no decoro, & imitar também a perfeição das ordens inventadas, ou apuradas pelos mesmos Autores Gregos, e Romanos*” (idem, 1794, IVª Conversação:33). Daqui decorre a inserção da Ordem Dórica neste painel. Relativamente à Architectura Militar, Cyrillo V. Machado não faz nenhuma menção nos seus tratados, mas o 2º Duque de Lafões, em 1780, “*em atenção à qualidade, experiencia e talentos*”, seria feito tenente-general e membro do Conselho de guerra no reinado de D. Maria I (Monteiro, 2006:83). O 2º Duque, além de um amante de arte, foi um homem militar, um estratega, só assim entendemos a presença da Architectura Militar neste painel. Tanto a representação da

arquitetura civil, como a militar foram baseadas em gravuras de Sébastien Leclerc (1637-1714), (Fig. 31).

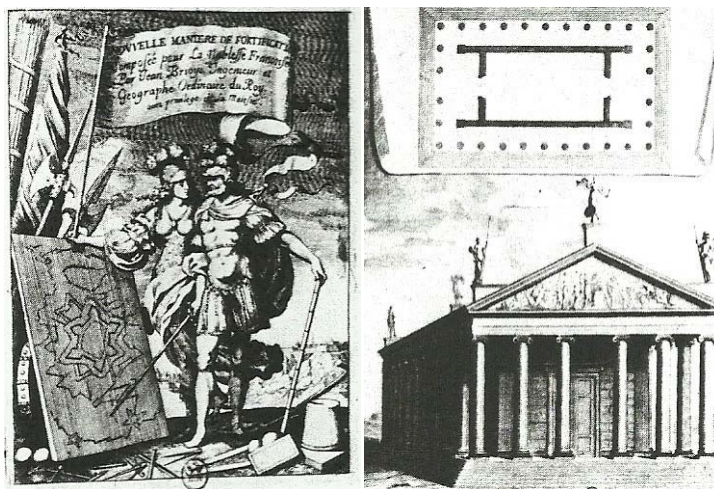


Fig. 31- Gravuras de Sébastien Leclerc em que visualizamos, do lado esquerdo a Arquitetura Militar e a Arquitetura Civil, do lado direito. Sem data

O significado de uma alegoria à música reporta-nos ao conceito de harmonia. A música é uma arte capaz de produzir e transmitir o Belo, e resulta da combinação de três elementos comuns: Melodia, Harmonia, Ritmo. Mas, enquanto a Arquitetura partilha a ideia “*de harmonia visível, a música, é uma harmonia invisível*” (idem, 1794, IV^a Conversação:15).

O artista pretendeu transmitir que a arquitetura, tanto a civil como a militar, para alcançar a Beleza ideal, deverá conter em si a mesma combinação que existe na música.

A pintura por nós analisada, revela-nos que a composição, ao seu nível global, como já referenciámos, sofreu a influência da gravura de Sandrart. O artista retirou alguns elementos desta gravura e compôs à sua *maniera* o painel dedicado à Arquitetura.

Relativamente às figuras femininas representadas nas alegorias à Pintura e à Arquitetura, encontramos algumas semelhanças, ao nível da anatomia e do vestuário, com as musas concebidas por Hendrik Goltzius (1558-1617) provenientes da obra *As Nove Musas*, c. 1592 (Fig. 32).



Fig. 32- Erato, da obra As Nove Musas, c. 1592, de Hendrik Goltzius

Particularmente a figura feminina na alegoria à Architectura, apresenta semelhanças evidentes com a gravura de Hendrik Goltzius.

Tudo é pintado com cores sensuais e contrastantes, marca indelével do nosso artista. Passemos agora à pintura de grandes proporções da Sala da Academia (de 4 metros por dois metros).

Esta pintura, de temática alegórico-mitológica, ocupa uma parte considerável da parede Norte da Sala da Academia. Estamos perante uma composição pictórica de alguma complexidade, sob o ponto de vista da representação iconográfica e das suas significações iconológicas. É a pintura que mais está em estreita relação com o pensamento e a personalidade do 2º Duque de Lafões (Fig. 33).



Fig. 33- Pintura mural do lado Sul da Sala da Academia, representando o *Coroamento da Poesia* na Sala da Academia

Do ponto de vista iconográfico estamos perante um coroamento da Poesia, por um dos *putti*, que carrega também uma flauta, um dos atributos da Poesia. Segundo Cesare Ripa (edição de 1613, 2007:220), a “*Poesia é coroada com a coroa de louros e pinta-se a seus pés um belíssimo cisne*”. O outro *putti* carrega consigo uma rama de junco. A poesia encontra-se ladeada, por um lado, por Mercúrio (lado esq. ao alto), mensageiro dos deuses, e Marte, Deus da guerra (lado dir.). Do lado de Marte, num patamar inferior, duas figuras infantis, uma das quais, se encontra alada. Não conseguimos identificar estes dois meninos. No centro da composição, em baixo, encontra-se representado uma espécie de um pequeno lago (este lago poderá estar associada à fonte Hipocrene), em que se visualizam dois cisnes. Do lado esquerdo um “conjunto musical”. Junto a Mercúrio, o templo da Imortalidade, aqui representado por um *tholos*. No entablamento do templo da Imortalidade visualiza-se o cavalo alado Pégaso, símbolo da imortalidade e da inspiração poética. Toda a composição é rodeada por uma natureza luxuriante.

Qual a relação entre estas figuras da mitologia e a alegoria à Poesia? Que relação com o encomendante, D. João Carlos de Bragança? É o que iremos analisar de seguida.

Para chegarmos a uma conclusão relativamente à decifração de alguns temas presentes nesta pintura, remetemos para a edição alemã da *Iconologia* de Cesare Ripa. Esta edição de Johann Georg Hertel, editada por volta de 1760, em Habsburgo, é considerada uma das edições mais belas desta obra. Esta edição apresenta uma particularidade, uma vez que “*desaparece todo o tipo de explicação narrativa da alegoria em questão, dando primazia à ilustração*” (prólogo à obra de Cesare Ripa, 2007: 34). Relativamente à fidelidade iconográfica, esta nem sempre é mantida, sofrendo a obra *Iconologia* algumas alterações e variantes (idem:34).

Nesta edição existe uma gravura cujo tema é a Poesia, na qual se encontram representados os diferentes tipos de Poesia: a Satírica, representada pelo jovem sátiro a tocar a flauta de pã; a Pastoril, pelo pequeno pastor; a Poesia Lírica, pela lira; a Épica, pelo *putti* com a trombeta. Apenas a Poesia Lírica e a Épica se encontram coroadas (Fig. 34).



Fig. 34- Alegoria à Poesia de desenho de Gottfried Eichler, gravado por Jacob Wangner incluída na edição alemã da *Iconologia* de Cesare Ripa, editada por Johann Georg Hertel, cerca de 1760, em que se vê a representação das várias tipologias poéticas

Na Sala da Academia estes temas estão igualmente representados, excepto a Poesia Lírica e a Poesia Épica. Iconograficamente, a Poesia Satírica e Pastoril, encontram-se identificadas pelos quatro meninos, à esquerda da composição pictórica. Este grupo está incluído num registo inferior, a que denominamos primeiro patamar, e a Poesia, num patamar superior, o segundo patamar. Passemos à análise do primeiro patamar, nomeadamente, a Poesia Pastoril e Satírica. A Pastoril é representada por duas

figuras. Desde logo pelo pequeno pastor arcádico (chapéu, bolsa e vara), sentado em cima de um pequeno rochedo, a soprar na charamela e com um tímpano. O pequeno homem com o barrete frígio (símbolo da liberdade) a soprar a gaita-de-foles, também personifica a Poesia Pastoril. O barrete frígio significa aqui a liberdade expressiva permitida a este tipo de poesia, mais solta e sem regras ao nível da composição e métrica poética. É uma poesia que corre ao sabor da natureza daquele que a canta, livre e espontânea (Fig. 35).



Fig. 35- Pormenor da Poesia Pastoril e Satírica

A Poesia satírica é representada pelo pequeno fauno com o triângulo e o menino com umas orelhas pontiagudas, semelhantes às do fauno. Esta semelhança leva-nos a incluí-los no mesmo grupo a tocar com os crótalos e com a siringa a tiracolo (ou flauta de pão). Na pintura que Annibale Carracci efectuou para o Palácio Farnese, *O triunfo de Baco e Ariadne* (1597-1602), é possível visualizar uma figura com uns crótalos, semelhantes aos deste grupo⁹⁶. Poderemos estar perante uma festa satírica? Ou o artista, Cyrillo V. Machado, apenas adaptou estas figuras em representação da poesia pastoral e satírica? Maria de Lourdes Oliveira (1982:414), refere que “*o crótalo, o címbalo e o tímpano estavam inicialmente associados ao culto orgiástico, sobretudo com os ritos de Dionísio, que se converteram gradualmente em danças rítmicas secularizadas próprias de ocasiões alegres e folgazãs*”.

Estes instrumentos referenciados (crótalos, charamela, tímpano, triângulo) não estão presentes na gravura de J. Wangner, mas Cyrillo recorre a eles para compor esta hipotética festa satírica. Como podemos verificar, não existem muitas correspondências ao nível formal e plástico com a gravura de Watelet. Porém, a nosso ver, Cyrillo V. Machado poderá ter recorrido a esta obra do Rocóco alemão como fonte auxiliar ao processo criativo. Infelizmente, não conseguimos encontrar nenhuma gravura com semelhanças a este grupo musical aqui representado.

No segundo patamar, está representada uma alegoria à Poesia. Cyrillo adoptou para a sua representação, a harpa (símbolo da alegria). A Poesia, é uma mistura de

⁹⁶ Ver imagem A.22 em Apêndice Gráfico.

música com poesia, e expressa a subjectividade sentimental do artista, por um breve canto, harmonioso e repleto de alegria, acontecimentos extraordinários realizados pelo homem. Mais uma vez, segundo Ripa (2007:218), a Poesia, “*segundo o testemunho de todos os poetas, nenhum homem se tornará valioso nesta arte se não vier dotado do céu com um talento particular que os distingue*” (Ripa, 2007:220).

Ao nível das fontes de inspiração para a figura principal da Poesia, talvez uma das fontes mais relevantes tenha sido a pintura sobre tela do *Rei David* de Domenico Zampieri (Fig. 36), apesar de a personagem principal ser feminina. A posição corporal, apresenta algumas verosimilhanças com a figura criada por Cyrillo V. Machado.



Fig. 36- *Rei David* de Domenico Zampieri (1581-1641), 1619 (lado esq.) e a figura principal do painel da Sala da Academia: a *Poesia* (lado dir.)

É muito interessante notar que a Poesia Lírica é representada com asas na parte das têmporas, atributo da razão e da inteligência. Segundo Ripa (1613:221), as asas simbolizam a força e a velocidade do intelecto, e a coroa de louros, símbolo da fama eterna. Como refere Ripa, na edição de 1613 (2007:220) relativamente ao significado da coroa de louros, na Poesia: “*a coroa de louros nos mostra claramente que o obectivo de todos os poetas não consiste noutra coisa que na aquisição mais completa da fama*” e o louro “*exalta o esforço e diligência, já que as suas folhas amargas se assemelham aos*

enormes esforços e dificuldades, essenciais para levar a bom termo uma obra digna de louvor e que reporte ao seu autor glória e reputação”.

(Ripa, 2007:221).

Não é muito usual encontrarmos na pintura mural, personificações com asas nas têmporas, pelo menos nos programas que fomos vendo ao longo da nossa investigação. Numa alegoria à Pintura, de Antonio Palomino, no frontespício da sua obra *El Museo Pictorico y Escala óptica*, encontramos a Pintura representada com asas nas têmporas (Fig. 37). No início da nossa investigação pensámos estar perante a representação de uma das musas, mas não encontramos nenhuma representação das musas com asas nas



Fig. 37- Alegoria à Pintura de Antonio Palomino

têmporas. Ao visualizarmos esta gravura ocorreu-nos que o artista se tenha baseado, na *Alegoria à Pintura* de Palomino. No caso em estudo, e segundo Ripa a Poesia encontra-se alada nas têmporas, levando-nos a concluir que não estamos perante uma musa.

No pequeno lago encontramos dois cisnes, porque mais uma vez, segundo Ripa, os cisnes cantam melhor, à medida que vão envelhecendo juntos, tal como o poeta e a sua poesia (2007:220).

A análise iconológica desta pintura de grandes dimensões presente na Sala da Academia é algo complexa. Provavelmente, existem duas temáticas diferenciadas. Um dos temas, como já vimos, é a Poesia. O facto de se encontrar num patamar superior, e a ser coroada, e o facto de estar muito próxima do Templo da Imortalidade, revela-nos o grau de importância, desta personificação em detrimento do grupo musical à sua esquerda. O artista, Cyrillo V. Machado, procurou destacar desta forma a importância da Poesia que, segundo Ripa, “*de acordo com Platão, é uma forma de expressão das coisas divinas*” (2007:218). Por outro lado, temos um grupo musical em representação da euforia, ligado ao que é irracional, o culto ao Deus Pã. É provável, que estejamos perante, dois princípios antagónicos.

Este painel e a sua representação iconográfica está muito provavelmente, relacionado com o encomendador, D. João Carlos, pois este “ilustrado” era um amante de poesia, como sublinhamos anteriormente a respeito das encomendas de livros que efectuava.

Neste painel encontramos igualmente representado um templo de planta circular, com colunas da ordem dórica, um *tholos*, muito utilizado em representações clássicas. Poderíamos estar perante o templo da Sabedoria, representado por exemplo, numa estampa de André Gonçalves (Fig. 38), em que este artista representou este templo, no cimo do monte. Cyrillo, nos seus manuscritos, nomeadamente na *Biblioteca de Cyrillo*, faz uma descrição desta estampa e refere o Templo da Sabedoria: “*O templo da Sabedoria está no cume do monte e a elle se sobe por tortuoso e fragoso caminho*” (Arruda, 1999:103).



Fig. 38- Frontespício da obra *Carta Apologética e Analytica que pela ingenuidade da Pintura emquanto sciencia escreveo a D. Anna de Lorena*. A estampa é de André Gonçalves e aberta a água-forte por Manuel José Gonçalves, em 1752.

Na pintura concebida por Cyrillo, este artista adapta o Templo da Sabedoria, ao Templo da Imortalidade, devido à presença de Pégaso, símbolo da eternidade (Fig. 39).



Fig. 39- O Templo da Imortalidade

Nas suas *Conversações*, Cyrillo refere-se ao templo da Imortalidade: “*O monte, o campo, diz elle, em cuja eminência collocarão os antigos o templo da Immortalidade, he o receptáculo de hum completo sortimento de toda a sorte de génios (...). A subida do templo he vedada a muitos, muitos também não a comprehendem, porque temem os caminhos escabrosos, cheios de precipícios, e obstáculos (...). Os que chegam acima são mui raros, mas adquirem huma gloria, que toda a verocidade dos séculos não he capaz de consumir*” (Machado, 1794, Iª Conversação: 13).

Entre as inúmeras representações do templo da Sabedoria existentes destacamos uma gravura de Marcantonio Raimondi (Fig. 40), em que encontramos semelhanças, apesar de muito pontuais e ténues, com o Templo da Imortalidade de Cyrillo V. Machado.



Fig. 40- Marcantonio Raimondi, 1480-1534. S. Paulo pregando aos atenienses, segundo desenho de Rafael. Victoria and Albert Museum, Londres

Reportando-nos ao poema de Sumarokov, intitulado *Versos ao Duque de Bragança*: “O que há mais neste mundo são poetas, mas os grandes, os bons, os verdadeiros só aparecem lá de longe em longe. Escolhe o Destino os que transporta ao Hélicon. Vergílio, Homero Tasso e Ariosto, Camões e Milton são, em todo o orbe, glorificados como seres supremos, pois deles brota a autêntica Poesia” (Carvalho, 1987:38).

Só têm acesso ao Templo da Imortalidade os poetas que venceram as dificuldades do caminho, e que pela sua poesia enebriante tiveram acesso à Imortalidade e igualmente os homens que se distinguem pelas suas qualidades de diplomacia, inteligência e fraternidade.

A mensagem iconológica por detrás da representação da *Poesia* está relacionada com o seu elevado papel didático, contribuindo para a transformação das mentalidades, o que estava em ampla consonância como o papel do Duque de Lafões, grande mecenas e homem inovador no seu tempo.

O outro tema importante desta pintura, a nosso ver, está relacionado com a presença de Mercúrio e de Marte. Mercúrio, representado com o seu caduceu e com o capacete alado, é o deus da astúcia das palavras, da diplomacia e da conciliação. “*Mercúrio é também o exemplo acabado da admiração que os gregos nutriam pela inteligência astuciosa, pelo engenho e versatilidade. A sua esperteza é usada como embaixadora das soluções pacíficas, é o deus da diplomacia*” (Pinheiro, 2007:360). Com efeito, o seu caduceu é tomado como um símbolo de paz. Por outro lado, Marte, é a antítese deste deus. É um deus colérico, amante da guerra sanguínea.

A colocação destes dois deuses revela novamente a “luta de antagonismos”, entre o lado racional e o lado irracional. Por um lado, a paz e a diplomacia, a inteligência e o engenho, em confronto, com a inveja, a guerra, o terror e o medo. Um dos meninos presentes nesta composição parece estar a dissuadir Marte de que a guerra é um princípio válido. Peter Paul Rubens, numa pintura datada de 1637-38, *As Consequências da Guerra*, (Fig. 41), representa Marte e Vénus juntamente com Cupido, destacando-se Vénus numa tentativa infrutífera de impedimento da guerra sangrenta preconizada por Marte.



Fig. 41- Pintura de Peter Paul Rubens, *As Consequências da Guerra*, de 1637-38. Florença, Palácio Pitti

Marte é geralmente representado com “*valentia arrogante, representando ter meya idade. Estará vestido de armas brancas, com seu capacete de ferro na cabeça, na mão esquerda terá hum escudo metido pelo mesmo braço, na direita mão huma lança, ou huma espada*” (Vasconcellos, 1733:119). Marte, não só tem domínio sobre os homens soldados, mas também sobre “*os que brigão, ladroens, furiosos e de grandes iras. Virgilio lhe chamou ímpio, duro, insano, e cego. Terror, ira, e pavor são as três condiçoens, que dominão em a natureza de Marte*” (idem:121-122). O artista, Cyrillo V. Machado, representou Marte com roupagens de centurião romano e em forma de adolescente, ao contrário de Mercúrio, adulto, talvez para enfatizar o papel irracional da guerra e o papel negativo da libido nas decisões humanas.

Segundo o seu *Tratado de Architectura e Pintura* (2002:folio 99), Cyrillo, refere que Marte tem “*no alto do casco hum pigrieche (?) polvo meduza*”, que corresponde à sua representação neste painel (Fig. 42).

Além do seu papel de embaixador da paz, Mercúrio assume também, provavelmente, a eloquência. A eloquência é uma característica inerente a este Deus, que também conduz os génios ao templo da Imortalidade.



Fig. 42- Pormenor de Marte, com a representação do “*polvo meduza*”

O painel em estudo está em estreita relação com o pensamento do segundo Duque de Lafões, um dos mais nobres espíritos que em Portugal, serviram a causa, duplamente sagrada, da inteligência e da liberdade (Dantas, 1929:8). O segundo Duque esteve a combater no exército austríaco, por ocasião da guerra dos Sete Anos, durante o seu périplo europeu, por isso a inserção de Marte, revela a guerra irracional e inconsequente, características que erradica e contrárias ao seu pensamento inteligente, ligado à eloquência e, acima de tudo, à sabedoria.

No programa iconográfico assumido, como já anteriormente tínhamos mencionado, pelo 2º Duque de Lafões, encontram-se acentuados os valores essenciais de uma nova corrente que valoriza o homem na sua essência. Ideias difundidas por uma nova geração de homens, pós Pombal, que procuram a sublimação do racional, mas esperam alcançar a transmutação do ser, através do intelecto que visa reforçar o conhecimento humano.

Não existe qualquer tipo de documentação que comprove a realização de campanhas de conservação e restauro na Sala da Academia. Mas pela análise directa da pintura estas sofreram intervenções pontuais, principalmente no painel maior. É visível que foram efectuados retoques e algumas reintegrações cromáticas, em alguns sítios da referida pintura, muito provavelmente nos inícios do século XX⁹⁷.

⁹⁷ Informação facultada pelo Dr.º José Pestana.

5. O Palácio Pombeiro-Belas e a sua decoração pictórica

5.1. Sobre a Sala Arcádia

O Palácio Pombeiro-Belas foi construído nos inícios do século XVIII e actualmente é residência dos embaixadores de Itália em Portugal. Quando admiramos o conjunto de pintura mural presente na Sala Pompeiana, deparamo-nos com um programa iconográfico complexo, gerado pela acção mecénica de D. José Luís de Vasconcelos e Sousa (1740- 1812), 1º Marquês de Belas (da casa dos Castelo Melhor, 6º conde de Pombeiro por casamento), e de sua mulher Maria Rita Castelo Branco Correia e Cunha, quando da reedificação quase integral deste palácio, realizada na transição do século XVIII para o XIX.

A decoração pictórica da Sala Pompeiana deste palácio remonta aos últimos anos do século XVIII, e encontra-se intimamente ligada à figura de D. José Luís de Vasconcelos e Sousa. Este homem ilustre, estabeleceu na época ligações com os melhores artistas presentes em Lisboa, nomeadamente João Tomás da Fonseca, provável autor destas pinturas segundo alguns cronistas, como Damião de Albuquerque (1987:11-12) e Norberto de Araújo. Norberto de Araújo (1946, fascículo 6:42), no seu incontornável inventário sobre Lisboa, refere a grande composição do tecto, com figuração simbólica e indistinta, entre a qual se vêem mulheres, centuriões romanos, identificando o Papa Leão X e o Rei D. Manuel. À semelhança de Norberto de Araújo, também Irisalva Moita, (1975:150), refere a notável composição historiada, representando o Triunfo de Apolo, da autoria de João Tomás da Fonseca (1754-1835), distinguindo além das figuras identificadas anteriormente por Norberto de Araújo, uma das mulheres de D. Manuel. Refere igualmente que as sancas são decoradas com pinturas de inspiração pompeiana.

Foi a Embaixada de Itália que nos proporcionou a consulta do mais vasto estudo sobre o palácio e a Sala Pompeiana, a qual decidimos nomear como Sala Arcádia. Andrea Comba (2004:37), baseando-se numa informação de Erminia Gentili Ortona, refere, e passamos a mencionar: *“a denominação Sala Pompeiana deve-se às importantes decorações realizadas nas primeiras décadas do século XIX pelo pintor português Cyrillo V. Machado nas paredes e à imposição da abóboda, que envolve o fresco com o “Triunfo da Dinastia de Aviz” de João Tomás da Fonseca”*. Sugere o envolvimento de D. António Maria, 7º Conde de Pombeiro, relativamente à encomenda

das pinturas, e considera este conjunto como um dos melhores testemunhos da pintura portuguesa aberta e atenta à cultura internacional contemporânea.

5.2 O encomendador, D. José Luis de Vasconcelos, e a Sala Arcádia

Segundo o relato de diversos autores o palácio Pombeiro foi sede das reuniões da Nova Arcádia ou Academia de Belas-Artes, uma academia literária fundada em 1790, por Domingos Caldas Barbosa, sob protecção dos Marqueses de Belas e “*estabelecida n`uma sala do Palácio do Conde de Pombeiro, depois Marques de Bellas, protector perpetuo d`esta academia*”(Carvalho, 1899:52), que funcionou até 1794, neste mesmo Palácio.

D. José Luis de Vasconcelos, foi uma figura influente do reinado de D. João VI, convivendo de perto com este rei, segundo as *Memórias do Marquês de Fronteira e Alorna* (Barreto, 1926:68). Filho segundo dos primeiros marqueses de Castelo-Melhor, adquiriu o título de 6º Conde de Pombeiro, após o casamento com D. Maria Rita de Castelo Branco, herdeira de toda a fortuna de seus pais (Faria, 2008:262).

A descrição que chegou até nós, relativamente ao 6º Conde de Pombeiro, foi a de um homem culto. Bacharel formado em Cânones na Universidade de Coimbra, de esmerada educação, exercendo ao longo da sua vida diversos cargos públicos, designadamente o de Regedor das Justiças (1787) e Conselheiro de Estado (1796) (idem, 2008:263).

Este ilustrado Marquês, que gostava muito de poesia, música e de pintura, foi o encomendador das pinturas desta sala. Foi mecenas de alguns artistas, inclusive de Cyrillo V. Machado, que no prólogo da sua *Colecção de Memórias*, as dedica a este Marquês. Numa nota de rodapé das suas *Memórias*, refere ainda: “*Confessem aqui a verdade e a gratidão as urbanas atenções, amizade, e protecção, que sempre devi ao Senhor Regedor, e a toda a sua illustre Família*” (1822:247). Além deste artista, foi mecenas de Barros Laborão (1762-1820), a quem alguns autores atribuem o belíssimo obelisco, presente na Quinta de Belas, outrora palácio de férias desta família.

É provável que D. Maria Rita de Castelo-Branco (1769-1822), tenha tido alguma interferência na escolha iconográfica da Sala Arcádia. Cyrillo, menciona o seu nome nas suas *Memórias* e consagra-lhe um parágrafo: “*tinha hum gosto tão delicado para as composições, enfeites, e decorações (...), e os artistas achavão-se muito bem com os*

seus conselhos. Alguns dos mais felices pensamentos, attribuidos ao author destas memorias, forão-lhe sugeridos por aquella senhora” (Machado, 1822:40).

Numa primeira fase, em consonância com as notícias que chegavam até nós, e pela leitura de monografias relativamente a este palácio, pensamos estar perante uma obra de João Tomás da Fonseca. Depois de uma leitura atenta à *Colecção de Memórias* de Cyrillo V. Machado (1822:247), deparámo-nos com a seguinte informação: “*Nos tectos*⁹⁸ *do Palacio da Senhora Marqueza de Bellas*⁹⁹, *pintei o Valor Português, A Idade de Ouro, o Triunfo das Artes, e tantos outros objectos, que forão elegantemente descriptos pelo Padre Caldas*¹⁰⁰. O facto de Cyrillo V. Machado se referir à Marquesa de Belas, também nos confundiu, o que nos levou a empreender uma visita à quinta de Belas, na qual apenas encontramos umas alegorias às estações do ano¹⁰¹. Pensamos que Cyrillo utilizou o título de Marquesses de Belas, pois em 1801, por decreto-lei de 17.12.1801, foi criado este título por D. Maria I, passando os Condes de Pombeiro a ser conhecidos e referenciados por Marquesses de Belas. E em 1822, data da edição da sua obra *Colecção de Memórias*, é normal que referenciasse o título nobiliárquico, concedido em 1801.

A crer na sua *Colecção de Memórias* (1822), foi auxiliado por dois discípulos seus: João Baptista, “*empregou-se alguns annos nas pinturas dos tectos que fiz ao Regedor*”, e por outro seu discípulo, “*Thomás António de Bulhões, empregou-se alguns annos (...) nas mesmas obras*” (1822:257-258). Este parágrafo demonstra-nos mais uma vez a sua presença no Palácio Pombeiro-Belas.

⁹⁸ Além da Sala Arcádia o artista Cyrillo V. Machado e os seus discípulos pintaram, provavelmente, no tecto da Sala do Embaixador, a personagem alegórica que personifica a deusa Flora (Ver imagem A.23 em Apêndice Gráfico).

⁹⁹ É interessante constatar que Cyrillo referencie a Senhora Marqueza de Bellas. Poderia ter-se referido aos senhores Marquesses de Belas, por exemplo. Poderá indiciar uma participação activa e influente de D. Maria Rita?

¹⁰⁰ O padre Caldas Barbosa (1740-1800), segundo informação do artista, (Machado, 1822:247), escreveu eventualmente um ensaio ou artigo sobre o tecto e as decorações de *grotesco* desta sala. Infelizmente, não conseguimos encontrar qualquer referência a esta obra. A única obra do padre Caldas, é uma descrição sobre a Quinta dos mesmos Senhores em Belas, datada de 1799, mas não faz nenhuma referência às pinturas do Palácio Pombeiro-Belas.

¹⁰¹ Ver imagem A.24 em Apêndice Gráfico.

Baseando-nos em dados manuscritos, o começo da feitura das pinturas murais da Sala Arcádia data da última centúria do século XVIII, por volta de 1790/1. Em 1799 foi lançada a notícia sobre a quinta de Belas, e antes, o padre Caldas Barboza, descreveu muito provavelmente, as pinturas e a decoração da Sala Arcádia, segundo o testemunho do artista. O padre Caldas Barbosa morreu em 1800, por isso, a sua descrição foi certamente elaborada anteriormente, quando as pinturas já estariam finalizadas. O Padre Barboza Caldas foi um dos fundadores da Nova Arcádia e presença assídua na casa dos Marquês de Belas, tendo por isso contactado de perto com o artista e o seu trabalho. Para mais, Cyrillo V. Machado iniciou o seu ciclo pictórico em Mafra em 1796, depreendendo-se que por esta altura já teria finalizado as pinturas murais do tecto da Sala Arcádia. O artista, também se dirige a D. José Luis, como Regedor, que só deu o início desta sua actividade em 1787. Daqui concluímos que só poderá ter sido a partir da data por nós referenciada que teve início a campanha pictórica.

Esta composição, de excelente qualidade artística, merece ser observada com atenção. Trata-se de um conjunto inserido na temática histórico-mitológica, pensada e executada num largo sentido de animação compositiva e constituída por um desenho que denuncia um aprendizado nos moldes académicos, como sucedeu com Cyrillo Volkmar Machado.

5.3 Os significados iconológicos presentes no tecto da Sala Arcádia

O tecto da Sala Arcádia, de proporções consideráveis, apresenta as sancas cobertas por motivos de *groteschi* e nos frisos estão representadas várias personalidades que se distinguiram ao longo dos séculos da história portuguesa e europeia, a nível artístico, literário, e científico (Fig. 43).

Do que pudemos investigar trata-se de uma pintura a têmpera¹⁰², apresentando ao centro da composição o Valor Português, aqui representado na figura de D. Manuel I, em diálogo com o Papa Leão X. D. Manuel I, representa a hegemonia do Império português no século XVI. Sob a sua alçada governativa, Portugal foi considerado um dos países mais ricos e poderosos da Europa.

¹⁰² Após uma avaliação *in loco* da pintura mural da Sala Arcádia constatámos que toda a decoração, tanto das paredes, como do tecto, foi realizada a têmpera. Esta informação foi-nos concedida pelo Dr.º João Pestana.



Fig. 43- Panorâmica geral do tecto da Sala Arcádia de Cyrillo Volkmar Machado no Palácio Pombeiro-Belas, c. de 1790.

A representação destas duas figuras ímpares do Renascimento português e italiano, são o símbolo da consagração europeia de D. Manuel I, aqui representado com a Ordem do Tosão de Ouro. Esta consagração europeia deu-se com a aparatosa embaixada, enviada por este rei a Roma, ao Papa Leão X (1475-1521), chefiada por Tristão da Cunha (1469-1540) em 1514.

Das variadas gravuras que consultámos, ao longo da nossa investigação, relativas a este Rei, encontrámos algumas semelhanças, com a figura de D. Manuel I, do Palácio Pombeiro, numa gravura, sem data, de A. I. Quintós¹⁰³, inserida na obra de Morse Stephens (1893:146). Outra gravura, na Biblioteca Nacional¹⁰⁴ é de Legrand, datada de 1839. É provável que existam gravuras deste rei anteriores à data por nós referenciada, mas não conseguimos encontrar a gravura onde previsivelmente o artista se apoiou (Fig. 44).

¹⁰³ António José Quintas (1775-1830), gravador português (Rios, 2000:202).

¹⁰⁴ Esta gravura apresenta o seguinte título: *D. Manuel I e Igreja de Sta Maria de Belém* (<http://purl.pt/4157>).



Fig. 44- O Rei D. Manuel I do Palácio Pombeiro, a gravura de Legrand de 1841 e a gravura de A. I. Quintós

O Papa Leão X, “*amigo dos sábios*” (Bellori, 1815:68), encontra-se representado com capa papal, onde se encontra inscrito o seu nome. O papel de Leão X (1513-1521) foi determinante na recepção do renascimento clássico (Fig. 45).

É através deste Papa que os maiores artistas acodem à sua corte, executando várias obras para maior glória do papado e de si próprios. Em volta deles gravita uma corte que associa poetas, filósofos e escritores aos teólogos e aos príncipes da Igreja, estes mesmos muitas vezes letrados. Se a arte atinge então um alto nível intelectual, isso deve-se a esse meio excepcional, e consequentemente ainda à actividade dos papas, inclusive, Júlio II (Chatelet, 1985:361).



Fig. 46- O Papa Leão X

Incluído neste grupo, entre D. Manuel I e o Papa Leão X, em representação do Renascimento francês, encontra-se, Francisco I de França (1494-1547).

Segundo Bellori (1815:58), Francisco I foi aclamado o pai e o restaurador das Boas Letras e das Artes Liberais. A representação iconográfica, que conseguimos encontrar, mais fidedigna com a do Palácio Pombeiro, é um retrato de Jean Clouet de 1524¹⁰⁵ (Fig. 47).

Ou seja, estamos perante um grupo que representa a época áurea do Renascimento, a Idade de Ouro Renascentista, europeia e portuguesa.



Fig. 45- Retrato de Francisco I, de Jean Clouet

¹⁰⁵ Imagem retirada de www.google.pt/images.

Existe um outro grupo, relacionado com século XVIII europeu, que o artista representou em pormenores de milimétrica caracterização. São três personagens da realeza europeia, dos quais se destacam, da esquerda para a direita: Catarina II da Rússia (com o colar da Ordem de S.to André¹⁰⁶), (1729-1796), Maria Teresa de Áustria (1717-1780), Frederico II da Prússia (1712-1781)¹⁰⁷. Maria Teresa de Áustria, é aqui representada com um aspecto muito juvenil, mas não conseguimos encontrar nenhuma imagem semelhante.

Estas personalidades reais aqui representadas são o símbolo prestigiante de uma Europa culta e mecénica. São o símbolo do despotismo esclarecido europeu, que atingiu o seu auge na figuração imperial destas rainhas e reis, no contexto de um iluminismo próprio dos países que representam (Fig. 47).



Fig. 47- Pormenor das figuras reais e do papado italiano presentes no Palácio dos Marqueses de Belas, na Sala Arcádia. No centro da composição: D. Manuel I, Papa Leão X, e Francisco I da França. Da esquerda para a direita: Catarina II da Rússia, Maria Teresa da Áustria e Frederico II da Prússia

¹⁰⁶ O colar da Ordem de Stº André é a mais antiga ordem russa. O colar tem a águia bicéfala, símbolo imperial das casas da Áustria e da Rússia, e a imagem de Santo André na cruz em aspa (Chevalier, s.d:49). No palácio Pombeiro é possível visualizar Catarina II com este colar.

¹⁰⁷ Infelizmente, não encontramos nenhum retrato destes soberanos. Somente através do motor de busca da internet é que conseguimos encontrar uns retratos, com algumas semelhanças. Mas sem identificação de autor, excepto o de Maria Teresa de Áustria.

O objectivo comum destes déspotas, foi a restauração das Artes, o impulsionamento das ciências, e grandes reformas administrativas e sociais, em nome da boa governação e em prol de um humanismo altruísta. O facto de estarem situadas no grupo próximo de Pégaso, símbolo da eternidade, e à frente do carro indica-nos provavelmente a elite por excelência que conserva perpetuamente o esplendor das artes.

Iconograficamente, não conseguimos encontrar uma única gravura, ou obra, que nos possa ter auxiliado no encontro das gravuras nas quais o artista se tenha apoiado.

Questionamo-nos relativamente à ligação que D. José Luis de Vasconcelos poderia ter tido com estas figuras reais? Quem as conhecia e conviveu de perto com elas?



Fig. 48- Catarina II da Rússia. Sem identificação de autor¹⁰⁸



Fig. 49- Retrato de Maria Teresa de Áustria, de Martin Van Meytens de 1750 e de Frederico, o Grande, da Prússia (autor desconhecido)

¹⁰⁸ Retrato retirado de <http://www.google.pt/images>

Pensamos que a resposta esteja relacionada com o Duque de Lafões, “*um homem do mundo*” (Monteiro, 2006:62). Só o Duque de Lafões conheceu e conviveu com esta elite aristocrata, como já referenciamos anteriormente: “*Em 1769 conheceu Frederico II da Prússia (...) e particularmente singular parece ter sido o encontro que teve lugar, em 1774, com Catarina da Rússia, que na sua correspondência particular o refere em particular. Esteve em Viena na corte da imperatriz Maria Teresa, onde chegou a estar na frente de batalha austríaca*” (idem, 2006:52-69). É provável que o Duque tivesse em seu poder retratos destas figuras ilustres e as tenha trazido para Portugal. Tanto o Duque como o Marquês de Belas, constituíam o círculo ilustre de finais de setecentos na cidade lisboeta, não só porque promoveram academias de âmbito cultural e foram mecenas de artistas, mas também porque ocuparam cargos políticos relevantes no reinado de D. Maria I e na regência de D. João. E era neste círculo que a informação se processava, como refere Peter Burke: “*Os “círculos” desempenham o papel principal no processo de inovação, em particular se eles rivalizam com outros e se os seus membros estão empenhados em relações sociais intensas*” (citado por Rodrigues, 2004:14).

O artista, como ele próprio refere, representou neste tecto a Idade de Ouro¹⁰⁹, o tema central desta pintura mural. Cyrillo V. Machado não se inspirou no método clássico de divisão das idades do homem, determinante em Hesíodo (Pinheiro, 2007:146). A nosso ver, para Cyrillo V. Machado, a Idade de Ouro encontra-se representada através de personagens marcantes da história europeia numa época de paz e prosperidade, (já referenciadas). A presença de Alexandre Magno (aqui representado com o seu cavalo Bucéfalo) e o Imperador Augusto, de Roma, consubstanciam aspectos marcantes do pensamento de Cyrillo V. Machado, que refere nas suas *Conversações*: “*Os bons séculos têm sido só três. O de Alexandre Magno na Grécia, o de Augusto em Roma, o de Medicis na Italia*” (1794, II^a:29). Não encontramos uma única gravura, com a representação de Alexandre Magno e o seu cavalo Bucéfalo. Mas, para sedimentarmos

¹⁰⁹ O mito da Idade de Ouro, “*a primeira e a mais idílica das cinco idades do homem que se sucederam na face da terra, desde os primórdios da humanidade, tem início com Hesíodo, o criador deste mito, que alude a um estado de felicidade completa (...). São seus símbolos a harmonia, a justiça, a tranquilidade*”. (Pinheiro, 2007:149).

a nossa opinião relativamente à presença de Alexandre e o seu cavalo, apoiamo-nos numa gravura existente num álbum de Ludovico Madrúcio, datado de 1585, que serviu somente de base analógica (Fig. 50).



Fig. 50- Gravura com a representação de Bucéfalo e Alexandre Magno, num álbum de Ludovico Madrúcio: *Antiquarium Statvarum Urbis Romae*, de 1585

Para o artista os “bons séculos”, indiciam em si uma política cultural activa que promova o desenvolvimento de aspectos tão importantes como a arte e as ciências. O próprio artista refere nas suas *Conversações* (1794, Iª Conversação:28): “a evolução de um país depende do interior dos templos e dos palácios, das casas nobres, e de edifícios públicos e bibliotecas”.

Tanto Octávio Augusto (43a.C-14d.C), imperador romano durante quarenta anos, implementando no seu reinado a *pax augusta*, como Alexandre Magno, (365a.C-323a.C), Rei da Macedónia, (Fig. 51- aqui despojado de armas), foram imperadores que marcaram épocas brilhantes da história mundial. Todas estas personagens apresentam um denominador comum entre elas: foram grandes mecenas das artes e das ciências e instauraram épocas de prosperidade nos seus países.



Fig. 51- Alexandre Magno e o Cavalo Bucéfalo

Relativamente à família Médicis, pensamos que poderá eventualmente estar representada pela figura do Papa Leão X, filho segundo de Lorenzo, o Magnífico. Não encontramos uma única gravura, ou desenhos preparatórios de Cyrillo V. Machado relativamente à concepção deste tecto e não temos certezas de estarmos perante o Imperador Augusto.

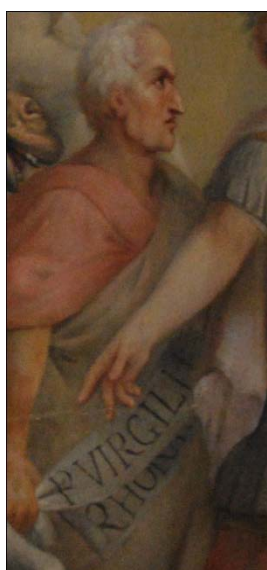


Fig. 52- Virgílio?

Junto do possível Imperador Augusto¹¹⁰, encontra-se a figura de um velho, com duas faixas alusivas ao poeta romano Vírgilio e ao poeta grego Homero, apesar de ter a letra R, antes de Homero. Não encontramos uma gravura, ou imagem que nos permitisse identificar este poeta romano. Segundo o *Guia Iconográfico* de Irène Aghion (2008:302), este poeta tornou-se amigo do Imperador Augusto e seu conselheiro, por isso talvez não seja de todo impossível a representação destes personagens juntos. A seguir a Augusto temos uma identificação iconográfica muito complexa. A faixa remete-nos para a presença de um grupo de guerreiros, relacionados com algumas personagens centrais da *Eneida* de Vírgilio e para heróis das epopeias de Homero. Do lado Virgiliano, pensamos estar perante Eneias, príncipe troiano, que irá fundar a grande cidade de Roma e as duas figuras a seguir, talvez sejam Aquiles, e Ulisses. É muito provável que este momento aqui representado seja algum episódio da *Ilíada*. Cyrillo na

¹¹⁰ Ver imagem A.23 em apêndice gráfico.

Academia de Pintura, refere: “...nos seculares, não será imprópria a pintura do conselho dos Gregos para a expedição de Troia” (1817:30).

Poderemos estar perante o Conselho que antecede a guerra de Tróia? Do lado direito da composição, temos a representação de dois falcões (Fig. 53).

Segundo Horapolo, “quando querem (os egípcios) representar um deus, a altura, a inferioridade, a superioridade, o sangue ou a vitória, pintam um falcão” (Tervarent, 2002:284). É neste contexto que podemos entender a inclusão destes falcões nesta pintura. Um momento de paz a anteceder a vitória sangrenta dos guerreiros gregos da *Ilíada* de Homero.



Fig.53- Pormenor dos falcões

Relativamente à figura que perscruta o olhar do interlocutor, tudo remete para que seja Eneias. Eneias é o exemplo do herói piedoso e símbolo do triunfo do Amor (Serrão, 2004:91). O amor é sinónimo de paz, por isso, a representação desta personagem principal da saga virgiliana não é de todo inédita neste painel que representa a Idade de Ouro ou os “*bons séculos*”. Na nossa pesquisa encontramos uma figura muito semelhante a Eneias do tecto do Palácio Pombeiro, no site do Vaticano relativamente às pinturas a fresco da Sala Constantino, (Fig. 54), que não conseguimos identificar.



Fig. 54- Stanze de Rafael. Sala Constantino (1517-1525): O Imperador Constantino recebendo o baptismo das mãos do Papa S. Silvestre. Pintura a fresco realizada segundo desenho de Rafael Sanzio pelos seus discípulos, Giulio Romano, Gianfresco Penni e Raffaelino do Colle. Do lado direito é possível visualizar a figura semelhante que se encontra representada na Sala Arcádia



Fig. 55- Pormenor da figura presente no painel da Sala Constantino, segundo desenho de Rafael e concebido provavelmente por Giulio Romano (à esq.), e Eneias de Cyrillo Volkmar Machado na Sala Arcádia do Palácio Pombeiro.

Do lado direito deste grupo de héreis, encontra-se uma figura de difícil identificação, mas ao nível formal encontra-se muito próximo com a figura do gladiador de Jean Baptiste Corneille¹¹¹ e que Cyrillo posteriormente desenha e inclui no seu *Tratado de Architectura e Pintura*. É muito provável que Cyrillo tenha adaptado a figura do gladiador a outra personagem heróica, mas a qual não conseguimos identificar (Fig. 56).



Fig. 56- Personagem heróica

Passemos agora à análise do Triunfo das artes, representado à esquerda da composição (Fig. 57).

O tema dos *Triunfos* surgiu com Petrarca (1304-1374) e foi objecto de numerosas representações na arte. Por exemplo, Peter Paul Rubens (1577-1640) desenhou uma série de Triunfos, assim como Annibal Carraci (1560-1609) e Nicolas Poussin. No panorama classicista francês, este tema foi amplamente representado,

¹¹¹ Ver imagem A.18 em Apêndice Gráfico.

especialmente na Galeria de Apolo do Palácio do Louvre: *O Triunfo de Cybèle* (Joseph-Benoît Guichard), *L'Automne* ou *O Triunfo de Baco* (Jean-Hugues Taraval, 1769), *O Triunfo de Flora* (Antoine-François Callet, 1779), (Bresc-Bautier, 2004:148).



Fig. 57- Pormenor do *Triunfo das Artes* de Cyrillo Volkmar Machado na Sala Arcádia

Enquanto na Europa assitimos a uma recorrência destes temas, em Portugal, mais especificamente no tecido olisiponense, estes temas não exerceram uma representatividade muito acentuada. O consagrado artista, Vieira Lusitano, desenhou a sanguínea este tema, em 1728, num desenho original representando um Triunfo da Pintura Portuguesa (Fig. 58).



Fig. 58- Desenho original de Vieira Lusitano representando um *Triunfo da Pintura Portuguesa. A sanguínea.*



Fig. 59- Representação da ignorância e do furor da guerra

meio despido e por outra personagem que pode significar aqui o furor da guerra ou a tirania. Segundo Bellori, “o hálito pestífero do furor da guerra, he tão funesto a estas mimosas artes (...). A ignorância he também hum verdadeiro supplicio das três míseras irmans” (1815:14-18).



Fig. 60- Pintura a óleo de Peter Paul Rubens, *Triunfo da Eucaristia sobre a Ignorância e a Cegueira*, c. 1628.

Por trás da tirania e da ignorância, encontra-se uma figura “discreta”, que a nosso ver é a representação de um Celo. Segundo Ripa (2002:185-186), o Celo (zelo) é um “*homem vestido de hábitos sacerdotais (...), que “ensina os ignorantes e ajuda a castigar e a*



Fig. 61- Celo segundo Cesare Ripa, na edição de 1613

corrigir os erros que se produzem”.

Cyrillo V. Machado, reporta-se ao conceito de Celo em Ripa, mas “inventa” outra figura para o Zelo.

A presença da Poesia neste carro triunfal está relacionada com o encomendador e com a academia Nova Arcádia, local onde se reuniam alguns poetas da Lisboa de finais de setecentos. A poesia lírica era fomentada, nos saraus ou assembleias dos palácios da nobreza lisboeta, daí a sua representação, tanto no Palácio Duque de Lafões, como agora no Palácio Pombeiro, em estreita consonância com o

encomendador.

A pintura encontra-se “protegida” pela deusa Minerva¹¹², deusa da Sabedoria, que dialoga com a personagem que poderá ser a Aurora (Fig. 62). Segundo Ripa, na edição de 1613, o carro desta deusa é “*puxado pelo cavalo Pégaso. E isto porque a Aurora é amiga de todos os Poetas, e de todos os estudiosos e eruditos*” (Ripa, 2002:177).



Fig. 62- Pormenor da deusa Minerva e Aurora

Ainda segundo Ripa, os braços “*devem ir desnudados e tanto a túnica como a capa que leva por cima, são movidas pelo vento...*” (idem, 2002:177). Conceitos que se adaptam perfeitamente nesta figuração da Aurora no carro triunfal das artes.

Minerva simboliza a condução das artes liberais e a protecção ao conhecimento e sabedoria (Teixeira, 2007:86). A “*gorgona pintada na couraça representa o espanto que o homem sábio produz aos malvados*” (Ripa, 2007:170). A forma como enlaça a pintura revela-nos mais uma vez o artista e a sua eleição pela arte da pintura.

Cyrillo V. Machado foi dos artistas que mais lutou por um reconhecimento do estatuto nobre da pintura no panorama lisboeta. Relativamente a este grupo triunfal, mais especificamente Minerva e a Pintura, encontramos algumas semelhanças com uma pintura sobre tela de Pierre-Charles Trémollières (1703-1739), *Minerve montrant la tapisserie*, ao nível da forma como abraça



Fig. 63- Pintura de Pierre-Charles Trémollières

outra figura que não conseguimos identificar, e a posição gestual do braço esquerdo de Minerva (Fig. 63).

Para a concepção de Pégaso, o artista baseou-se no desenho de Jean-Baptiste Corneille, inserido na obra de Charles Antoine Jombert, *Méthode pour apprendre le dessin*, de 1784 (Fig. 64).

¹¹²“Minerva: representa-se esta deosa com hum capacete na cabeça, e em cima do capacete huma coruja” (A.J.T, 1803:117).



Fig. 64- Do lado eq. *Pégaso* por Cyrillo Volkmar Machado e do lado dir. *Le Petit cheval ecorche de la ville Mattei, vû de cote*, de Jean-Baptiste Corneille

O artista, concebeu com milimétrica precisão um fio enrolado à volta do dedo do Papa Leão X, reportando-nos ao conceito de o triunfo da arte sobre o tempo. O Papa Leão X foi um grande mecenas das artes, inclusive de Rafael Sanzio, por quem Cyrillo V. Machado nutria uma admiração impar. O artista quis transmitir ao interlocutor que a arte do alto Renascimento, financiada em parte por este Papa, irá para sempre ser perpetuada na memória histórica.



Fig. 65- Pormenor com a representação de um sátiro

Na traseira do carro triunfal temos a representação de uma águia. A águia revela-nos que a pintura e a poesia são as mais nobres artes. “*Para mostrar a nobreza do pensamento, pinta-se uma águia, a ave mais nobre e de vôo mais alto*” (Tervarent, 2002:31). Também está incluído neste carro, a figura de um sátiro, aparentemente ébrio. Poderá ser uma evocação a Baco? Este sátiro está acorrentado, à semelhança da tirania e da ignorância (Fig. 65). A nosso ver e baseando-nos nas obras de

Cyrillo V. Machado, este sátiro representa o caminho da “*ociosidade, fonte de todos os crimes*” e a “*debilidade do génio*” (Machado, 1794, IIIª *Conversação*:12-13). A pintura quase que o esmaga com o seu joelho, num sentido lato de banir as qualidades que são funestas à consecução da vitória da pintura. Existe um elemento decorativo, que poderá

estar em consonância com o Triunfo das Artes, referimo-nos ao *Athénienne*?¹¹³ que se encontra no chão alinhado com o carro Triunfal (Fig. 66). Este elemento decorativo possui ao centro uma cabeça de leão. Poderá estar em consonância com a emblemática do leão? Segundo Guy de Tervarent (2008:325), o leão simboliza “*o ardor, a valentia e a vigilância*”. Também assume o valor da força. Poderá significar a valentia e a força, qualidades inerentes às artes para poderem triunfar no débil panorama lisboeta?



Fig. 66- Representação de um *Athénienne*?

Todas estas figuras mencionadas encontram-se envolvidas com personagens da mitologia antiga, que revelam em si um estado de tranquilidade, próprio das representações da Idade de Ouro, e encontram-se em perfeita harmonia. Senão vejamos: no céu, no centro da composição, temos uma representação que não conseguimos identificar (Fig. 67). Numa primeira abordagem, pareceu-nos que estaríamos perante Júpiter, deus supremo do Olimpo, o que não seria de todo impossível, nesta contextualização. No entanto, não encontramos o seu atributo principal, o raio. Parece-nos uma personagem



**Fig. 67- Personagem mitológica.
Irene?**

¹¹³ O gosto grego suscitou em França a criação de um novo móvel, o *Athénienne* (Rocheburne, 2008:84). É provável, que o artista, Cyrillo V. Machado tenha se apoiado neste “*descendente do tripé “à antiga”*” (idem, 2008:84), para elaborar esta peça decorativa. Numa pintura a óleo sobre tela, de Joseph-Marie Vien (1716-1809), visualizamos o móvel *Athénienne*. Ver imagem A.25 em Apêndice Gráfico.

feminina, com um lírio na mão e com um menino? Talvez estejamos perante uma representação da deusa Irene?

Segundo Miguel Barba (2008:327), a deusa Irene é considerada uma deusa independente, a personificação da paz. O culto a esta deusa foi de tal forma determinante na Antiguidade Clássica que Cefisódoto o Velho, realizou uma escultura representando esta deusa e o menino Pluto.

Poderá fazer todo o sentido a inclusão desta deusa no meio da composição, uma entidade suprema, símbolo da paz, e que na sua essência primordial gera a riqueza. Segundo Cyrillo “*a pintura do Ceo nos anuncia a morada da boa ordem e da paz, pela subordinação de todas as Ierarquias ao Ente Supremo* (idem, 1794, III^a Conversação:34).

Do lado esquerdo sobre as nuvens temos um grupo em que identificamos diversos deuses: Diana, com um crescente de lua na cabeça, Vénus, Marte, Cupido e Hércules (Fig. 68).



Fig. 68- Pormenor da representação de figuras mitológicas presentes no tecto do Palácio Pombeiro: Selene, Diana, Vénus, Marte, Cupido e Hércules.

A figura que se encontra do lado direito de Diana, poderá ser, eventualmente Selene. Vénus e Diana são duas deusas principais que formavam o conselho de Júpiter (A.J.T, 1803:18). Diana e Vénus são consideradas duas deusas antagónicas. Por um lado temos, Diana em defesa dos ideais castos e, Vénus, a personificação do instinto sexual (Pinheiro, 2007:321). Na concepção destas figuras, o artista despojou Diana da sua faceta de guerreira, e envolveu as duas deusas “*num enlace de amizade*”, símbolo da paz que ocorre entre elas. Este enlace poderá significar a união dos princípios antagónicos.

Marte e Vénus encontram-se em “diálogo”. Marte encontra-se de joelhos, representado sem armas, perante Vénus, num claro sinal do poder do amor perante os instintos belicosos, ou a cedência da fúria perante o amor. Relativamente a Hércules “*não é apenas o símbolo da força física*”, (Aghion, 2004:67), ele simboliza a vitória do bem sobre o mal. No caso em estudo, Hércules está em repouso, como vem descrito na *Eneida* de Virgílio, (VIII). A imagem que encontrámos é de um autor anónimo e vem descrita numa monografia de Maria Helena Prieto, sobre a *Iconografia Virgiliana em Portugal* (1985). Não apresenta semelhanças com o Hércules de Cyrillo V. Machado, mas colocamo-la aqui para se fazer uma analogia com a posição de descanso que vem descrita na *Eneida* (Fig. 69).

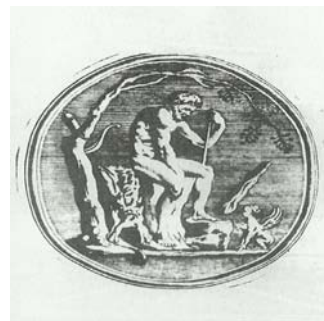


Fig. 69- Hércules

Na parte superior direita temos um grupo de difícil identificação (Fig. 70).



Fig. 70- Pormenor da pintura mural representando Mercúrio e Juno?

Identificamos Mercúrio, e umas figuras ajoelhadas em adoração a este Deus. Pensamos estar perante um culto de adoração a Mercúrio. A grande tarefa de Mercúrio consistia, em ser o intérprete da vontade dos deuses e o dispensador de bens e favores, não só aos imortais, mas também aos mortais. Mercúrio, protege e guia as almas dos crentes (...) (Pinheiro, 2007:361). Podemos também estar perante a doutrina da Metempsicose, ou seja, a transmigração sucessiva das almas para novos corpos, almas

conduzidas por Mercúrio (A.J.T, 1803:113). São meras hipóteses, às quais não conseguimos encontrar uma resposta. Talvez faça sentido a teoria da reencarnação já que este deus “*conduzia as almas eleitas para a luz e a tarefa predilecta deste deus é o estabelecimento de pontes entre mundos diferentes*” (Pinheiro, 2007:364). Por isso, não temos dúvidas que nos encontramos perante um ritual de passagem. Talvez estejamos perante uma proposta de paz e esperança?

Ao lado de Mercúrio, pensamos estar Juno. É quase indecifrável ou indelével mas entre Mercúrio e Juno parece estar representada a figura de um animal. Um pavão real? Atributo de Juno? Juno, além do seu papel de deusa vingativa, representa também a prosperidade e a concórdia conjugal. Numa gravura de Hendrick Goltzius, datada de cerca de 1596, visualizamos uma representação desta deusa, coroada e com um ceptro (Fig. 71). Na legenda referente a esta deusa, lê-se o seguinte: “*Os símbolos de Juno são reveladores da sua qualidade de rainha dos céus, e por conseguinte, do poder e da saúde*” (Strauss, 1987:151). Como podemos visualizar, não existe qualquer semelhança com a Juno da Sala Arcádia, mas baseamo-nos novamente no sistema analógico, para chegarmos a algumas conclusões.



Fig. 71- Juno de Hendrik Goltzius, de 1596

Falta analisarmos o grupo “marítimo”, representado por Neptuno, filho de Saturno e Deus supremo do mar (Fig. 72).

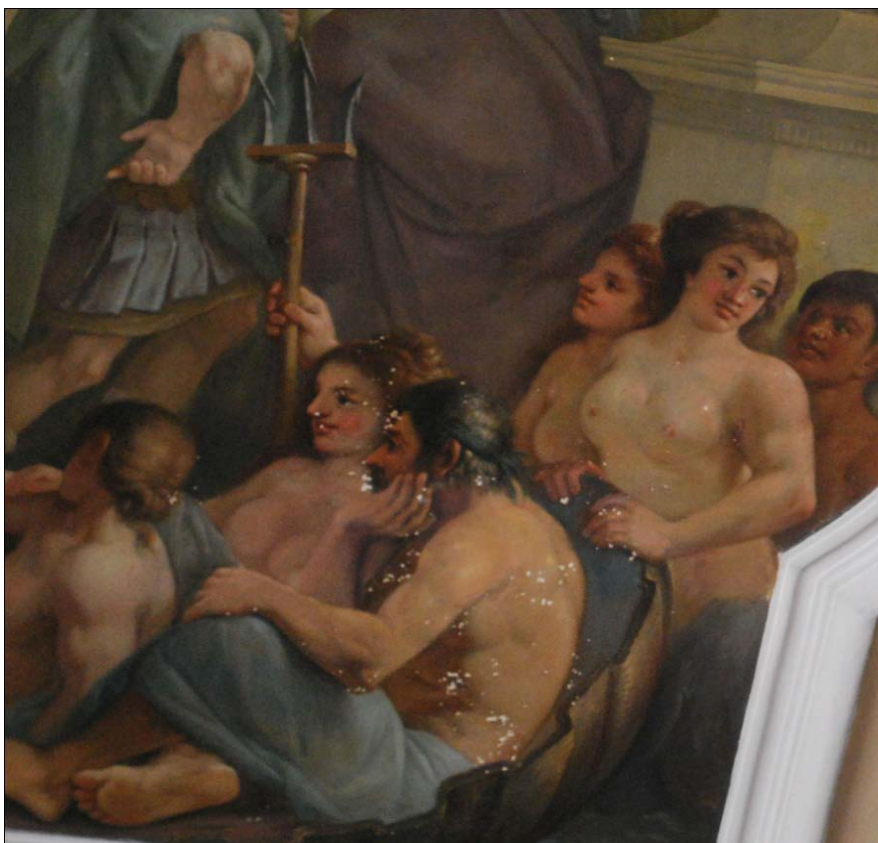


Fig. 72- Pormenor da representação de Neptuno e Anfitrite, acompanhados de Tritões

Neptuno encontra-se representado com o seu tridente, que lhe serve de “*Sceptro Real, para dignificar a pessoa do Rey dos mares*” (Vasconcellos, 1733: 94), acompanhado da deusa Anfitrite, imperatriz dos mares. Aparece sobre uma concha marinha (Ripa, 2002: 174), na companhia de tritões e ninfas marítimas.

Existe uma ninfa que aponta para Pégaso, filho de Neptuno com Medusa, em sinal de “admiração” perante o cavalo Pégaso que transporta um triunfo, e símbolo da invencibilidade da arte perante as adversidades mundanas, tais como a ignorância (Fig. 73).

Está presente um cisne, símbolo da pureza da alma, (Tervarent, 2002:162) ou símbolo dos “*génios poéticos Historiadores, que hão de cantar a nossa vitoria e triunfo*”? (Costa, 1808:16).

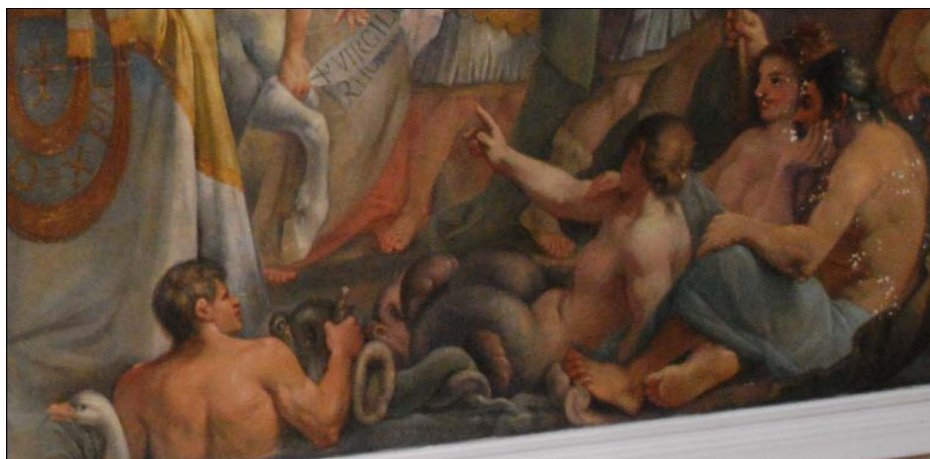


Fig. 73- Pormenor do grupo marítimo, em que uma ninfa aponta para o cavalo alado Pégaso

Toda esta composição está envolvida pelo zodíaco, onde podemos visualizar somente o signo do Caranguejo e o signo do Capricórnio. É provável, que o artista se tenha inspirado no frontespício da obra de Jean Baudoin (1643) em que se visualiza o zodíaco e a figura do signo Capricórnio, semelhante à representação do Palácio



Fig. 74- Frontespício da obra de Cesare Ripa de Jean Baudoin, de 1643, em que se visualiza o zodíaco e o signo do Capricórnio

Pombeiro-Belas (Fig. 75).

“O Zodíaco, ou “roda da vida”, expressa uma concepção “qualitativa” do tempo caracterizada pelo influxo dos planetas sobre a existência humana” (Baptistine, 2002:30). Numa definição do *Dicionário dos Símbolos* de Chevalier, (s.d:824) o zodíaco simboliza um ciclo completo por excelência e cada um dos signos exprime uma fase evolutiva da humanidade. O artista representou o signo do Caranguejo que expressa passividade e o Capricórnio, elevação. É provável que estes signos estejam em directa consonância com a Idade de Ouro.

Em relação à pintura mural do Palácio Pombeiro, mais do que um documento de valor iconográfico, sobressai como obra de arte de excelente factura, com um discurso empenhado, multiforme e ardente de significações. Por trás da feitura desta obra existem contornos explícitos de uma original cultura imagética que visa reforçar as ideias iluministas que ocorriam em Lisboa sob o manto do discurso histórico-mitológico, o que permite relançar o interesse sobre a cultura artística do setecentismo

português. Numa proposta e num discurso pró-classicista, o artista e os discípulos, João Baptista e Tomás Bulhões, que foram envolvidas em hárdua tarefa, souberam transmitir o academismo que se processava nas academias de arte erigidas nos finais de setecentos.

A pintura em apreço revela intimamente a personalidade artística de Cyrillo V. Machado, incluída nos pârâmetros nacionais de expressividade neoclássica. É um testemunho evidente de exaltação da pureza estética e do rigorismo da representação iconográfica assumida pelo artista. Notamos uma destreza do desenho de figura, revelando-nos um artista que navega na tradição italianizante, como atestam os seus depoimentos teóricos, e na melhor produção do Barroco classicista francês. É difícil averiguar, sem referências documentais, quais as figuras, ou grupos intervencionados por Cyrilo e os seus discípulos.

Este tecto é um testemunho apologético de exaltação de uma época áurea, a dos descobrimentos portugueses, consubstanciada em D. Manuel I, símbolo da apoteose do conhecimento universal, que soube dar novos mundos ao mundo. A Idade de Ouro idealizada por Cyrillo V. Machado reporta aos séculos que do seu ponto de vista, contribuíram ao progresso da Arte e das Ciências e está estreitamente relacionada com os ideais ilustrados que se processavam nos círculos intimistas da primeira nobreza lisboeta. A representação da Idade de Ouro poderá estar em directa consonância com a Revolução Francesa de 1789, que abalou a Europa, causando a sua invasão pelos exércitos de Napoleão. A nosso ver, o artista e o encomendador, pretenderam transmitir que só um ambiente de paz entre os homens poderá ocasionar uma verdadeira revolução ao proporcionar a estabilidade necessária ao desenvolvimento de um país. Pensamos que foi isto que o artista e o encomendador tentaram transmitir, na escolha das épocas que, segundo o seu ponto de vista, melhor representaram a paz e a prosperidade na Europa.

A conjunção com os deuses remete-nos para a idílica Idade de Ouro em que homens e deuses conviviam harmoniosamente, influenciando os destinos humanos. Os deuses da antiguidade estão presentes em muitos autores clássicos portugueses, como Camões e António Ferreira. Aqui são representados numa clara harmonia entre eles e na preferência que lhes é inculcada pelos artistas neoclássicos, remetendo para Camões, Virgílio e Homero, artistas imbuídos de um carácter universal.

Como Cyrillo refere na sua obra *Nova Academia de Pintura* (1812:31): “as galerias interiores, bem pintadas, são como preciosos volumes, sempre abertos, e

escriptos em huma linguagem universal, que todos entendem”. Sente-se a intelectualidade do artista, um amante da paz e da evolução que passa pelo conhecimento. Talvez se entenda agora essa relação com os signos que representou, por um lado, a mansuetude, que tem a ver com conceitos de paz e harmonia, e é pela conquista da paz que o ser humano poderá elevar-se a níveis mais altos do conhecimento, tanto artístico, como científico, e isso é visível nos conjuntos murais por nós estudados.

5.4. Os *grotescos* no Palácio Pombeiro-Belas



Fig. 75- Visualização do tecto do Palácio Pombeiro-Belas e a decoração de *grotesco* nas sancas

Nos finais do século XVIII, inícios do século XIX, a retoma do *grotesco*¹¹⁴ de raiz clássico-italiano irá “ressuscitar” nos espaços privados da primeira nobreza

¹¹⁴ A expressão *grotesco* tem origem na descoberta acidental das pinturas que recobriam as paredes da *Domus Aurea*, decoradas com arabescos e animais fantásticos. A palavra *brutesco* começa a ser usada nos finais do século XVI, por deturpação vernacular do original italiano *grottesco* derivado de

lisboeta. Uma gramática decorativa com muita aceitação nos círculos da nobreza lisboeta e da burguesia emergente e que irá permitir uma retoma dinâmica do *grotesco* de raiz clássica-italiano adaptado aos espaços privados de um círculo aristocrata lisboeta. Esta retoma também está em estreita relação com o artista e com a oficina a que pertence.

No panorama Neoclássico português, e mais especificamente no panorama lisboeta, o gosto pela arte do *grotesco* erudito multiplica-se. Com o triunfo dos cânones iluministas, nos finais do século XVIII, a utilização de modelos de raiz clássica generalizou-se, alargou-se e complexificou-se, em consonância com o espírito de renovação que ocorria em Lisboa, abrindo-se a revestimentos totais dos espaços da arquitectura e a um interessantíssimo processo de reajustamento cenográfico.

O *grotesco* foi uma linguagem ornamental muito utilizada em todas as épocas da história artística portuguesa, “aquela que melhor ilustrava o “aggiornamento com a arte da época e que melhor acentuava a cultura superior do encomendante” (Afonso, 2009:150)

Muitos dos *grotescos* presentes em alguns palácios lisboetas são copiados de tratados enciclopédicos que se difundiram pela Europa e que chegaram até nós, muito provavelmente, devido à existência cada vez mais diversificada de editores e livreiros. Monterroso Teixeira (2007:91), refere “que os *groteschi* que Rafael executou para as *loggie* do Vaticano foram de tal maneira famosos, que vieram a ser novamente publicados na segunda metade do século XVIII, no *Répertoire des Artistes*, da responsabilidade de Charles-Antoine Jombert e vão ter uma ampla divulgação pela Europa. Este tratado enciclopédico é acompanhado por desenhos de variadas origens e temas, apresentando nos seus dois volumes 688 ilustrações amplamente utilizadas durante diversas épocas artísticas”.

À semelhança de Charles-Antoine Jombert, o venesiano Giovanni Volpato (1735-1803), editou três volumes sobre as *Loggias* do Vaticano (Zamperini, 2007:245). Encontramos algumas figuras de Volpato nas pinturas murais de alguns palácios, como sucede no Palácio da Ega e no Palácio Marquês de Abrantes. No Museu Nacional de Arte Antiga existe um conjunto de estampas, muito provavelmente utilizado pelos

grotte ou de gruta. A autonomização da arte do *brutesco* inicia-se em 1580 (Serrão e Dacos, 1992:35). Utilizaremos a palavra *grotesco* pois refere-se à fase mais erudita do *grotesco*.

artistas-decoradores deste período, de Gaetano Savorelli e Pietro Camporesi, também com representações das *Loggeas* do Vaticano, baseados em Rafael.

Não foi possível averiguar, apesar da nossa investigação, a fonte artística do artista Cyrillo Volkmar Machado, relativamente à ornamentação de *grotesco* presente na Sala Arcádia. Toda a sanca é envolvida por esta decoração e nas sancas opostas, ao meio, entrosada com duas cenas de temática mitológica, as quais não conseguimos identificar. É provável que o artista se tenha baseado em Petrucci: *“Dos grotescos. Podem usar-se segundo Petrucci¹¹⁵ em lugares convenientes. São como emblemas e alegorias e devem significar. A sua composição he difícil havendo de dar ordens a huma cousa desordenada. O que imita nunca iguala o seu original”* (Arruda, 1999:48).

Cyrillo V. Machado também refere: *“Dos grotescos. O pintor conver-se com todos, lea, observe os effeitos das paixoes até dos animaes. Toda a natureza. E esboce o (?) para socorrer a memória. Pode-se ser plagiário. Raphael tirou (?) do antigo. Rafael e Julio forão os melhores inventores”* (Arruda, 1999:94).

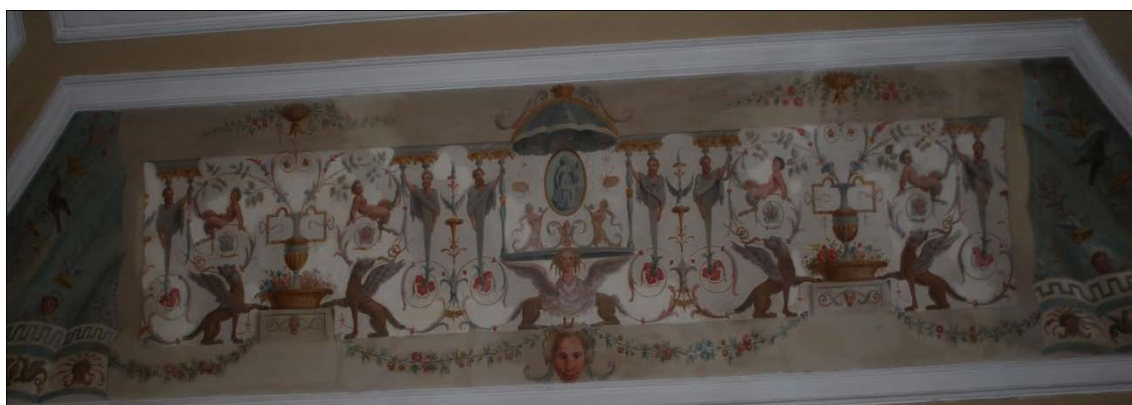


Fig. 76- Pormenor da sanca com friso de decoração de *grotesco*

Baseando-nos nestas suas afirmações, nas decorações de *grotesco* da Sala Arcádia, é provável que o artista realize uma colagem de diversas figuras, algumas concebidas por ele, fruto da sua imaginação e de observação do “natural”, em conjunção com desenhos de variados autores e vá compondo à sua *maneira*, muito ao estilo de Cyrillo V. Machado. Mas, não podemos avançar com mais conclusões, pois os *grotescos* que visualizamos em álbuns presentes no MNAA não foram elucidativos, mas constituiriam certamente estudos para decorações murais.

¹¹⁵ Apesar da nossa investigação, não conseguimos averiguar quem poderá ser este Petrucci.

Nas sancas, ao meio, estão representadas umas figuras alegórico-mitológicas, entrosadas com elementos vegetalistas, onde pontificam seres fantásticos, maioritariamente híbridos, faunos, flores, grinaldas, pássaros, carrancas, num dinamismo e numa harmonia admiráveis. É provável que Cyrillo, na sua ânsia de pureza clássica tenha recorrido aos autores que melhor se identificam com esta linguagem, como ele referiu, Rafael, Petrucci e Julio Romano¹¹⁶.

Num dos frisos, do lado esquerdo da Sala Arcádia, é possível visualizar uma personagem alegórica masculina no meio de outras figuras, em representação da Pintura. Parece-nos um ritual. Do lado esquerdo, parece-nos uma representação da deusa Cibéle, deusa que representa a Terra. O seu atributo é a coroa com torres. A vara que tem na mão, parece-nos um símbolo egípcio. A representação de um cordeiro remete-nos para a humildade, e para um sacrifício. Infelizmente não conseguimos descodificar o significado iconológico deste “ritual”.



Fig. 77- Pormenor da cena mitológica nas sancas.

¹¹⁶ Julio Romano (1499-1546), discípulo de Rafael.



Fig. 78- Pormenor de outra cena alegórico-mitológica na sanca oposta



Fig. 79- Pormenor da pintura de grotesco. Diana de Éfeso no centro

5.5. Galeria de Retratos de diversas personalidades do mundo artístico, científico e literário do panorama europeu e português no Palácio Pombeiro-Belas

Os retratos presentes no palácio Pombeiro-Belas, referem-se a personagens ilustres, que se distinguiram no ramo das artes plásticas (Rafael e Vieira Lusitano), da literatura (Camões), da filosofia (Voltaire) e da ciência (Arquimedes e Galileu). São figuras, tanto portuguesas como europeias. É no contexto do período que a representação destas personagens assume a estreita relação com o encomendador e o artista. Todas as figuras representadas são vinculativas a formas de pensamento que de certa forma contribuíram para a mudança cultural e científica da humanidade, ou de um país em particular.

Estes retratos revelam uma grande qualidade ao nível do desenho de figura. Deste conjunto só não conseguimos identificar duas figuras.

Passemos, pois, a identificar as figuras que se distinguiram no campo artístico e que, a nosso ver, estão directamente relacionadas com o artista Cyrillo V. Machado: Rafael e Vieira Lusitano.



Fig. 80- A representação de Rafael no Palácio Pombeiro-Belas na Sala Arcádia



Fig. 81- Auto-retrato de Rafael¹¹⁷.

¹¹⁷ Em www.s9.com/biography/Rafaelsanzio



Fig. 82- Pormenor de um medalhão com a representação de Vieira Lusitano



Fig. 83- Retrato de Vieira Lusitano, 1775, gravura a sanguínea de Simon Watts. Lisboa, Biblioteca Nacional. E óleo sobre tela de Gregório Luís Maria Rato, 1852

No campo da ciência, temos a representação de Arquimedes e Galileu.



Fig. 84- Arquimedes

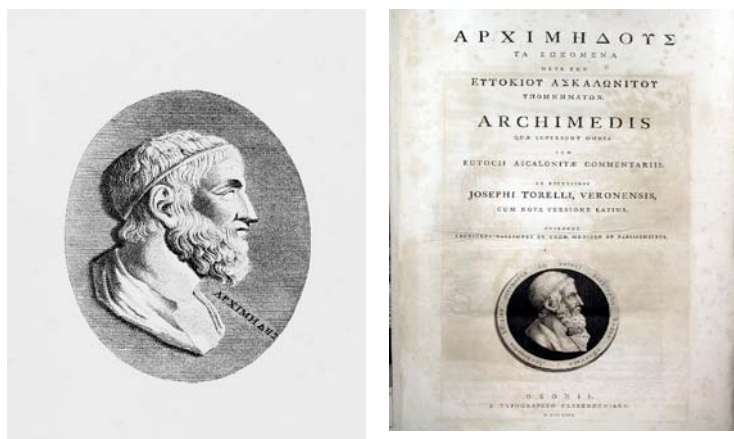


Fig. 85- Gravura proveniente da obra: *Illustration de Oeuvres d'Archimède traduites littéralement avec un commentaire* ; F. Peyrard, aut. de texte. (Publicado em 1807). (Biblioteca Nacional de Paris.)

A figura de Arquimedes corresponde a uma gravura que reproduz a medalha na folha de rosto de uma compilação das obras de Arquimedes, editada por Joseph Torelli em 1792.



Fig. 86- Pomenor do cientista Galileu Galilei, presente na galeria de retratos do Palácio Pombeiro-Belas



Fig. 87- Galileu. Pintura sobre tela de Justus Sustermans (1597-1681) datada de 1636

No âmbito da filosofia, temos Voltaire, que causou uma mudança a nível das mentalidades e fomentou o aparecimento do Iluminismo. No decurso da nossa investigação, encontrámos muitas gravuras de Voltaire, mas pensamos que a gravura, que eventualmente o artista se apoiou, seja a que divulgamos neste trabalho.



Fig. 88- Voltaire na galeria de retratos do Palácio Pombeiro-Belas



Fig. 89- Gravura de Balechoú, baseada na obra de Maurice Quentin de la Tour, 1736



Fig. 90- Maquiavel?

Na galeria de retratos, inclui-se também o grande poeta Camões. A gravura que serviu de suporte, a única que conseguimos encontrar com alinhamento à direita, é de um artista anónimo, (Fig. 91).



Fig. 91- Camões



Fig. 92- Gravura anónima. Esta gravura é inspirada num retrato gravado por Mathey para a edição das *Obras de Luís de Camões*, por Pedro Gendron, Paris, 1759, cuja matriz foi mais tarde impressa numa outra edição das *Obras*, Lisboa, Oficina de Miguel Rodrigues, 1772 (Garcia, 1983:25)



Fig. 93- Sem identificação

Existem duas figuras que não conseguimos identificar, apesar da nossa intensa investigação. A figura 93, encontra-se entre Vieira Lusitano e Voltaire. Infelizmente, não conseguimos encontrar uma única gravura que se assemelhe a esta personagem presente na Sala Arcádia.

Relativamente a Maquiavel (?), situa-se entre Camões e Galileu. Mas, também não encontrámos retratos ou gravuras de Maquiavel que se adequassem ao retrato presente nesta sala.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo da nossa investigação deparámo-nos com programas decorativos de alguns palácios da primeira nobreza lisboeta e burguesia lisboeta, em estreita consonância com o nascimento da secularização e da mundanidade, e com o começo do período Ilustrado em Portugal, na segunda metade do século XVIII.

A prolixa decoração mural destes palácios revela-nos a existência de um círculo nobre lisboeta, que tenta marcar uma posição, de carácter estatutário e “ganhar” destaque na corte lisboeta, especialmente no reinado de D. Maria I e posteriormente no reinado de D. João VI. Com os meios ao seu alcance, e apesar da acérrima perseguição de Pina Manique aos círculos “iluministas”, esta elite mecenática preconiza uma série de actualizações ao nível cultural, tentando aproximar-se da vanguarda europeia.

É nesta dialéctica e na confrontação de poderes, tanto económicos como eruditos, que “nascem” os programas por nós aqui estudados. O Palácio do Duque de Lafões e o Palácio Pombeiro-Belas, e as suas belíssimas pinturas murais, constituem uma parte da memória remanescente do património imóvel português de finais do século XVIII, ligados a duas figuras mecenáticas da altura, que visam programas de acção baseados num “*racionalismo ilustrado utilitarista, de promoção de conhecimento e da qualidade de vida, mas marcadamente elitista*” (Vázquez, 2005:49).

É neste ambiente, de louvor da experiência em todas as áreas do saber humano, que uma diversidade de temáticas, com ênfase na alegoria e na mitologia despontam na pintura de tectos e paredes nos palácios da aristocracia lisboeta e alta burguesia em finais de setecentos. Fruto de uma dicotomia entre a necessidade de ostentação, reveladora do poder económico dos seus encomendadores, e a vontade de transmutação dos padrões que imperaram durante séculos em terras lusitanas. Para compreendermos toda esta diversidade de “imaginários” e o despontar em força da linguagem clássica, temos de recuar alguns séculos.

Durante mais de dois séculos, Portugal esteve envolvido num processo de catequização da imagem revelando-se um “*instrumento eficaz de doutrinação e repressão, em nome de uma campanha de propaganda pela ortodoxia*” (Serrão, 2007:119), notoriamente apreendido após o Concílio de Trento de 1563. Estes séculos de imagem catequizadora enraizaram conceitos e temáticas imagéticas de cariz notoriamente e incisivamente religioso, espartilhando a livre criação dos nossos artistas.

O aparecimento em força da linguagem clássica, que começou a ser notório a partir de Vieira Lusitano e André Gonçalves, e de um mundo de imaginários diversificados, em que a mitologia e a alegoria assumem expressão representativa, surge na medida certa da debilidade dos alicerces religiosos que outrora regulavam a imagem e as temáticas. É provável, que a redescoberta, *in loco*, da plasticidade clássica dos artistas do Renascimento Tardio, do Maneirismo e do Barroco italiano, por parte dos artistas portugueses presentes em Roma, tenha contribuído para a difusão de variados modelos artísticos, incluindo, os modelos clássicos. Senão vejamos, numa carta de Vieira Portuense, de 1796, é possível constatar o envio para Lisboa de “34 estampas variadas” (Costa, 1938:43), de artistas tão diversos, como Parmigiano (1503-1540), Corregio (1498-1534), Ludovico Carraci (1555-1619), e Paulo Veronese (1528-1588). Estes artistas têm um denominador comum: partilham e evoluem pelo modelo clássico.

Esta efervescência e afluência de modelos tão diversificados a Lisboa, via romana, a criação da Aula Régia de Desenho de Figura e Architectura Civil e a Academia do Nu (apesar da sua debilidade), preconizam uma série de mudanças ao nível da aceitação e preponderância dos modelos clássicos, essencialmente a partir dos anos noventa.

É neste ambiente que se movimenta o artista Cyrillo V. Machado. A sua actualização partiu do conhecimento que travou em Roma com as propostas classicistas do Renascimento e do Barroco italiano, principalmente de Rafael, e dos irmãos Carraci, e de Domenico Zampieri. Logo após a sua chegada a Lisboa, iniciou a sua obra pictórica na procura de uma pureza estética, de forma a “destronar” os modelos rocócós que ocorriam ainda e nos quais foi iniciado. Temos de analisar Cyrillo V. Machado do ponto de vista da sua ambiência cultural e da debilidade do panorama cultural que se fazia sentir. É nesta debilidade que o artista encontrou a sua maior motivação e ambição: a instituição de um ensino académico, à semelhança de países como a França e a Itália, que há muito tinham academias de arte, de forma a colmatar uma lacuna na cultura artística lusitana.

Seguindo a linha académica de base Carracciana¹¹⁸, a “sua” Academia do Nu basear-se-ia nestes pressupostos académicos, como podemos constatar pela leitura da sua obra

¹¹⁸ Segundo este sistema, o jovem estudante começava o processo da sua aprendizagem pela cópia de desenhos e estampas dos mestres, prosseguia com o estudo de estátuas ou, mais frequentemente, de modelagem de obras antigas, para terminar com os desenhos do natural, isto é, do nu. A correcção

teórica. Cyrillo V. Machado só apresenta uma “nuance”, a importância do estudo da natureza: *“E os Autores do Antigo, donde tirarão as Noções dessa verdade ideal? Da bella Natureza. Vamos pois á mesma fonte, porque em todos os casos he melhor imitar o original, que a cópia. As Estátuas, e Pinturas antigas são cópias da verdade natural, e por consequência menos capazes que ella de nos conduzir á mais perfeita imitação”* (Machado, 1794, IIª Conversação:21).

Podemos considerar Cyrillo V. Machado um clássico “lusitano”, se é que assim o podemos designar. E se Cyrillo nutriu uma admiração pela estética da Antiguidade Clássica, apoiou-se meramente como suporte académico da prática artística, e não comungou a sua utilização nos programas murais por nós estudados. A sua obra pictórica foi baseada em propostas classicizantes bastante diversas na procura do seu “estilo”, baseado pontualmente na qualidade imaginativa, que para Cyrillo V. Machado é fundamental e como já referimos anteriormente: *“Nada superfluo. Deixe à imaginação alguma cousa”* (Arruda, 1999:94).

A obra pictórica deste artista ao nível da pintura mural, revela-nos que existe um património recheado de cargas simbólicas por estudar e determinantes para a compreensão deste período histórico. Temos plena consciência que muito fica por investigar da obra pictórica de Cyrillo V. Machado, um dos artistas mais ambivalentes e profícuos do contexto “ilustrado” lisboeta. São muitos os caminhos que ficam por desbravar à compreensão da sua desconhecida e complexa faceta artística.

pelas formas da Antiguidade, consistia numa etapa fundamental de todo o processo, pois no que respeita ao vigor, proporções, equilíbrio e beleza, considerava-se que a natureza era incapaz de proporcionar modelos perfeitos (Sobral, 1994:111)

FONTES E BIBLIOGRAFIA

FONTES IMPRESSAS

ALCIATO

1549. *Los Emblemas de Alciato*, Lyon, Mathias Bonhone.

BARBOZA, Domingos Caldas

1799. *Descrição da Grandiosa Quinta dos Senhores de Belas, e Notícia do seu melhoramento*, Lisboa, Typografia Régia Silviana.

BARREIRA, Isidoro de

1622. *Tractado das Significações das plantas e fructos que se referem na Sagrada Escritura: tiradas de divinas, & humanas letras, cõ suas breves considerações*, Lisboa, of. de Pedro Craesbeeck.

BELLORI, João Pedro

1815. *As Honras da Pintura, Escultura e Architectura*, Lisboa, Impressão Régia.

BOSSE, Abraham

1801. *Tratado da Gravura a Água Forte, e a Buril, e em maneira Grega com o modo de construir as prensas modernas, e de imprimir em Talho Doce*, Lisboa, Typografia Chalcographica, Typoplástica, e Litteraria do Arco do Cego.

COSTA, Manoel da

1808. *Descrição das Alegorias pintadas nos tectos do Real Paço de Queluz*, Lisboa, Officina de António Rodrigues Galhardo.

DO FRESNOY, C.A

1801. *A Arte da Pintura*, Lisboa, Typografia Chalcographica, Typoplástica, e Litteraria do Arco do Cego.

JOMBERT, Charles-Antoine

1784. *Méthode pour apprendre le dessin, ou l'on donne les regles générales de ce grand Art & des préceptes pour en acquérir la connoissance & S'y perfectionner en peu de Temps*, Paris, chez L. Cellot.

LAIRESSE, Gerardo

1801. *Princípios do Desenho tirados do Grande Livro dos Pintores ou da Arte da Pintura*, Lisboa, Typografia Chalcographica, Typoplástica, e Litteraria do Arco do Cego.

MACHADO, Cirilo Volkmar

1794-1797. *Conversações sobre a Pintura, Escultura e Architectura*, 4 vols., Lisboa, Of. Simão Thaddeo Ferreira.

IDEM

1817. *Nova Academia de Pintura*, Lisboa, Impressão Régia.

IDEM

1822. *Collecção de memórias relativas às vidas dos pintores e escultores, architectos e gravadores portuguezes, e dos Estrangeiros, que estiverão em Portugal*, Coimbra, Imprensa da Universidade.

IDEM

2002. *Tratado de Architectura & Pintura*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

RACZYNSKI, Atanazy

1847. *Dictionnaire Historique-Artistique du Portugal pour faire suite à l'ouvrage ayant pour titre*, Paris, Jules Renouard et Cie, Libraires-Éditeurs.

RIPA, Cesare

1624-25. *Della novíssima iconologia di Cesare Ripa Perugino Cavalier de SS. Mauritio & Lazzaro*, Padova, Pietro Paolo Tozzi.

IDEM

1669. *Iconologie* (..), Ampliata dal Sig. Cav. Gio: Zaratino Castellini Romano, Venetia, Nicolò Pezzana.

SARAIWA, Cardeal

1876. *Obras Completas do Cardeal Saraiva*, Lisboa, Imprensa Nacional.

TABORDA, José da Cunha

1815. *Regras da Arte da Pintura*, Lisboa, Impressão Régia.

VASCONCELLOS, Ignacio da Piedade

1733. *Artefactos Symmetriacos e Geometricos advertidos, e descobertos pela industriosa perfeição das Artes, Esculturaria, Architectonica, e da Pintura*, Lisboa, Officina de Joseph Antonio da Silva.

FONTES ICONOGRÁFICAS:

BIBLIOTECA NACIONAL DE LISBOA

E.A21p; E.A22 p.; E.A.22p.; E.A. 35a.; E.A.37a.; E.A., 36p; E.A 60a.; E.A. 62a.; E.A. 65a.; E.A. 77 a.; E.A.88a.; E.A96a.; E.A. 316A.; E.A. 719 A.; E. 58r; E. 68r-75r; E. 97r-98r; E. 109r; E. 110r; E. 111r; E. 112r; E.154r; E. 158r; E. 178r-180r; E.187r; E.188r, E.799V.; E.811V

FONTES MANUSCRITAS:

BIBLIOTECA NACIONAL DE LISBOA

Reservados

Códice 4626: SANTOS, António Ribeiro dos, *Catalogo de Livros Escolhidos das Artes Mechanicas e Liberaes*, Real Bibliotheca da Côrte, 1796?

Códice 4655: SANTOS. António Ribeiro dos, s.d. 1792? “*Reflexões sobre a Lyrica de António Ferreira*”, *Obras*, s.l.

Manuscrito 259, nº 35: *Pour Livres fournis à Monseigneur la duc de Lafoens par la voie de Monsieur Abadde Correa*, par Borel, Borel MSS. 259, nº 35.

BIBLIOTECA DO I.C.S

Casa dos Duques de Lafões

Folhas de livro de caixa, anos de 1780/1788

Caderno de caixa nº1, anos 1797/1798

Caderno de caixa nº3, anos 1800

ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA

Arquivo Júlio Melo Fogaça

Fogaça: 17; 183; 240; 245; 354; 363; 380

MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

Gabinete de Estampas e Desenhos. Des- 606; Des- 604; Des- 610; Des-751; Des-1725; Des- 1728; Des- 1729.

Desenhos de Cyrillo Volkmar Machado: Des. 1734; 1736; 1751; 1753; 1754; 1758.

ARQUIVO NACIONAL DA TORRE DO TOMBO

Inventário Orfanológico Letra C, Maço 60, nº 21

1º Cartório Notarial de Lisboa Caixas 116, 117, 118

BIBLIOGRAFIA GERAL:

AA.VV.

1989. *Portugal no Século XVIII. De D. João V à Revolução Francesa*, Lisboa, Biblioteca Nacional.

AA. VV

1993. *Pelas Freguesias de Lisboa, Lisboa Oriental*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa.

AA. VV.

1994. *Joanni V Magnífico*, Lisboa, IPPAR, Secretaria de Estado da Cultura.

AA.VV

1996. *Jean Pillement e o Paisagismo em Portugal no século XVIII*, 1728-1808, Lisboa, Fundação Ricardo Espírito Santo e Silva.

AFONSO, Luís Urbano de Oliveira

2009. *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o fim do Renascimento: Formas, Significados e Funções*, 2 vols., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

AGHION, Irène; BARBILLON, Claire; LISSARRAGUE, François

2008. *Héros et Dieux de l'Antiquité*, Guide Iconographique, Paris, Flammarion.

AGUDO, F.R. Dias

1999. “A Academia”, *D. João VI e o seu tempo*, Lisboa, Comissão Nacional para as comemorações dos Descobrimentos Portugueses.

A.J.T.

1803. *Notícia da Mitologia onde se contem em forma de diálogo a história do paganismo para a intelligência dos antigos poetas, pinturas, esculturas etc.*

Traduzida do francês por A.J.T., 2ª ed., Lisboa, Typografia Rollandiana.

ALMEIDA, José António Ferreira de

1976. *Tesouros Artísticos de Portugal*, Lisboa, Selecções do Reader's Digest.

ANACLETO, Regina

1986. *História da Arte em Portugal. Neoclassicismo e Romantismo*, vol. X, Lisboa, Publicações Alfa.

ANDRADE, Arsénio Sampaio de

1959. *Dicionário Histórico e Biográfico de Artistas e Técnicos Portugueses*, Lisboa, Minerva.

ANDRADE, Ernesto de Campos

1926. *Memórias do Marquês de Fronteira e d'Alorna*, Coimbra, Imprensa da Universidade.

IDEM

1949. *Palácios Reais de Lisboa*, Lisboa, Editorial Império.

IDEM

1957. *Lisboa das Sete Colinas*, Lisboa, s.n.

IDEM

1960. *Lisboa*, Lisboa, Editorial Publicações Turísticas.

ANDRADE, Ferreira de

1944. *A Freguesia de S. Cristóvão*, Vols. I e II, Lisboa, Publicações Culturais da C.M.L.

ATAÍDE, Manuel Maria

1988. *Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa*, 3º Tomo, Lisboa, Assembleia Distrital de Lisboa.

ATTERBURY, Paul e THARP, Lars

s.d. *Enciclopédia Ilustrada de Antiguidades*, s.l., Círculo de Leitores e Editorial Estampa.

ARAÚJO, Agostinho Rui Marques

1991. *Experiência da Natureza e Sensibilidade Pré-Romântica em Portugal. Temas de Pintura e seu consumo (1780-1825)*, Vol. I, Porto, Faculdade de Letras do Porto.

ARAÚJO, Ana Cristina

2003. *A Cultura das Luzes em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte.

ARAÚJO, Norberto de

s.d. *Peregrinações em Lisboa*, Livro 9, Lisboa, Parceria António M^a Pereira.

IDEM

s.d. *Peregrinações em Lisboa*, Livro 15, Lisboa, Parceria António M^a Pereira.

IDEM

1946. *Inventário de Lisboa*, Fascículos 4, 6, 7, 8, 9, Lisboa, C.M.L.

ARRUDA, Luísa D`Orey Capucho

1999. *Cirillo Volkmar Machado. Cultura Artística. A Academia. A Obra Gráfica*, Lisboa, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes de Lisboa.

IDEM

1999a. *Francisco Vieira Lusitano (1699-1783): Uma época de desenho*, Lisboa, Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Belas-Artes de Lisboa, Faculdade de Belas Artes de Lisboa.

AZEVEDO, Carlos de

1988. *Solares Portugueses*, s.l., Livros Horizonte.

BAR, Virginie, BRÊME, Dominique

1999. *Dictionnaire Iconologique: Les Allégories et les Symboles de Cesare Ripa et Jean Baudoin*, Dijon, Éditions Faton.

BARÃO, Ana Luísa

2006. “Teoria e Critica de Arte entre a Europa e Portugal”, *Portugal, Encruzilhada de Culturas, Artes e Sensibilidades*, n°4, Porto, APHA.

BARBA, Miguel Ángel Elvira

2008. *Arte e Mito, Manual de Iconografia Clásica*, Madrid, Sílex Ediciones.

BATTISTINE, Matilde

2002. *Símbolos y Alegorias*, Milán, Electa.

BATORÉO, Manuel Luís Violante

2004. *Moda, Modelo, Molde: A gravura na pintura portuguesa do Renascimento (c. 1500 – 1540)*, Tese de Doutoramento, Faculdade de Letras de Lisboa, Lisboa.

BAUDOIN, Jean

1643. *Iconologie ou les principales choses qui peuvent tomber des la pensée touchant les vices et les vertues, sont représentéss sous diverses figures*, Paris, Jacques de Bie.

BÉNÉZIT, E.

1976. *Dictionnaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*, Vols. 3, 9,10,11, Paris, Gründ Libraire.

BESSA, Paula Virgínia de Azevedo

2007. *Pintura Mural no Fim da Idade Média e do início da Idade Moderna no Norte de Portugal*, Tese de doutoramento, Universidade do Minho.

BINNEY, Marcus

1987. *Casas Nobres de Portugal*, Lisboa, Difel.

BORGES, Nelson Correia

1986. *História da Arte em Portugal. Do Barroco ao Rococó*, Vol. IX, Lisboa, Publicações Alfa.

BRAGA, Helena

2002. “A Pintura Mural do Salão Pompeia. Estudo histórico, artístico e programático”, Vítor Serrão (coord.), *Estudos de História da Arte, Novos Contributos*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa.

BRANCO, Manoel Bernardes

1879. *Portugal e os Estrangeiros*, Tomo 1º, Lisboa, Livraria A. M. Pereira.

BRANDÃO, Júlio

s.d. *Miniaturistas Portugueses*, Porto, Litografia Nacional.

BRESC-BAUTIER, Geneviève

2004. *La galerie d'Apollon, au Palais du Louvre*, Paris, Gallimard et Musée du Louvre.

BRITO, J.J. Gomes de,

1938. *Ruas de Lisboa. Notas para a História das Vias Públicas Lisbonenses*, Vol. II, Lisboa, Livraria Sá da Costa.

CAEIRO, Francisco da Gama

1980. *Livros e Livreiros franceses em Lisboa, nos fins de setecentos e no primeiro quartel do século XIX*, Coimbra, Coimbra Editora.

CAETANO, Joaquim Oliveira

1990. *Frescos Quinhentistas do Paço de S. Miguel*, Lisboa, Fundação Eugénio de Almeida.

IDEM

2001. *O Marão e as oficinas de Pintura Mural nos séculos XV e XVI*, Lisboa, Aparição.

CALADO, Margarida

1989. “Academia do Nu”, José Fernandes Pereira (dir.), *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença.

CARITA, Hélder, e CARDOSO, Homem

s.d. *Oriente e Ocidente nos Interiores em Portugal*, Barcelos, Livraria Civilização Editora.

CARRÈRE, J. B. F

1989. *Panorama de Lisboa no Ano de 1796*, Lisboa, Biblioteca Nacional.

CARVALHO, A. Ayres de

1950. *A Escultura em Mafra*, Mafra, A. Carvalho.

IDEM

s.d. *O Pintor Cirilo Volkmar Machado, 1748-1823*, Lisboa, Editora Gráfica Portuguesa.

IDEM

1970. *Os Três Arquitectos da Ajuda. Do “Rocaille” ao Neoclássico*, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes.

IDEM

1972-75. *Catálogo Domingos António de Sequeira*, Lisboa, Instituto de Alta Cultura.

IDEM

1977. *Catálogo da Colecção de Desenhos*, Lisboa, Biblioteca Nacional de Lisboa.

IDEM

1980. “A Influência da Cenografia Barroca da Escola de Bolonha na Pintura Decorativa dos Palácios Portugueses”, *Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*, nº2, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes.

IDEM

1982-84. “Os Artistas de Outrora e as Academias de Belas-Artes”, *Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*, nºs 4-6, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes.

IDEM

1982. “Palácio e Convento de Mafra”, Raul Lino (dir.), *Palácio Portugueses*, Lisboa, União de Bancos Portugueses.

CARVALHO, João Pinto de

1899. *Lisboa d'outros tempos. Os cafés*, Lisboa, Parceria António Maria Ferreira.

IDEM

1938. *Lisboa de Outrora*, 1.º Vol., Lisboa, Amigos de Lisboa.

CARVALHO, Rómulo de

1987. *D. João Carlos de Bragança, 2º Duque de Lafões*, Lisboa, Publicação do II Centenário da Academia das Ciências de Lisboa.

CASTILHO, Júlio de

1904. *Lisboa Antiga*, Vols. I, II, III, IV, V, Lisboa, Antiga Casa Bertrand – José Bastos.

CHÂTELET, Albert e GROSLIER, Bernard Philippe

1985. *História da Arte Larousse*, s.l., Círculo de Leitores.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain

s.d. *Dicionário dos Símbolos*, Lisboa, Editorial Teorema.

CLIFTON- MOGG, Caroline

1991. *The Neoclassical Source Book*, New York, Rizzoli.

COMBA, Andrea

2004. *A Embaixada de Itália em Lisboa*, Lisboa, Fundação Cassa di Risparmio de Turim.

CORREIA, Ana Paula

1998-99. “Palácios, Azulejos e Metamorfoses”, *Oceanos*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.

CORREIA, Ana Paula Rebelo

2007. “Mitologia greco-romana nos azulejos da Casa Museu Verdades Faria, *Revista de História da Arte*, nº 3, Lisboa, Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

COSTA, Luis Xavier da

1929. *Francisco Vieira Lusitano*, Coimbra, Imprensa da Universidade.

IDEM

1934. *As Belas-Artes Plásticas em Portugal durante o séc. XVIII*, Lisboa, J. Rodrigues & C.^a Editores.

IDEM

1936. *O Ensino das Belas-Artes nas obras do Real Palácio da Ajuda (1802-1833)*, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes.

IDEM

1938. *Documentos relativos aos alunos que de Portugal foram para o estrangeiro estudar Belas-Artes e Cirurgia, com protecção oficial, nos decénios finais do século XVIII*, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes.

COSTA, Mário

1958. *O Palácio do Manteigueiro*, Lisboa, Grupo Amigos de Lisboa.

COSTA, Sandra

2002. “As artes decorativas na metamorfose dos interiores em Portugal”, *Idade da Imagem, Revista de arte do Instituto Artes Visuais*, Ano II, nº 5, Lisboa.

COUTINHO, B. Xavier

1946. *Camões e as Artes Plásticas*, Porto, Livraria Figueirinhas

CUNHA, Luís Xavier da

1903. *O Concílio dos Deuses Descrito por Luiz de Camões e pintado por Cyrillo Volkmar Machado*, Lisboa, Typographia de Cristóvão A. Rodrigues.

DANTAS, Júlio

1929. *O Duque de Lafões e a 1ª Sessão da Academia*, Lisboa, Arthur Brandão & C.^a.

DIAS, Carlos Malheiro

1905. *Cartas de Lisboa*, Lisboa, Livraria Clássica Editora.

DIMIER, LOUIS

1928. *Les Peintres Français du XVIII siècle. Histoire des viés et catalogue des oeuvres*, Tome Premier, Les Éditions G. Van Oest, Paris et Bruxelles.

FARIA, Ana Leal

2008. *A Diplomacia Portuguesa de 1640 a 1845*, Lisboa, Tribuna da História.

FARIA, Miguel Figueira de

2001. *O Ensino das Belas-Artes em Portugal nas vésperas da Fundação da Academia*, Lisboa, Universidade Autónoma de Lisboa.

IDEM

2005. *A Imagem Impressa, Comércio e Consumo de Gravura no final do Antigo Regime*, Vol. I, Tese Doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

FERRO, Maria Inês

1997. *Queluz, o Palácio e os Jardins*, London, Scala Books.

FIGUEIREDO, António de

1761. *Principios da Mythologia. Obra muito útil para a intelligencia não só da Fabula, mas também da Historia*, Lisboa, Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno.

FLOR, Susana Varela

2005. “Barroco e Neoclássico nos Tectos da Igreja de Nossa Senhora da Encarnação em Lisboa”, *Revista Artis*, nº 4, Lisboa, Faculdade de Letras de Lisboa, pp. 239-309.

FONSECA, Pedro José da

1779. *Diccionario abbreviado da fabula para intelligencia dos poetas, dos painéis e das estatuas, são tiradas da história poética por Mr. Chompré*, Lisboa, Regia Officina Typografica.

FRANÇA, José Augusto

1966. *A Arte em Portugal no Século XIX*, Vol. I, Lisboa, Livraria Bertrand, Lda.

IDEM

1992. *A Arte Portuguesa de Oitocentos*, Lisboa, Biblioteca Breve.

IDEM

1999. “As Artes”, *D. João VI e o seu tempo*, Lisboa, Comissão Nacional para as comemorações dos Descobrimentos Portugueses.

IDEM

s.d. “Da não existência de pintura mural em Portugal”, *Estrada Larga-O Comércio do Porto*, Porto, Porto Editora.

IDEM

2004. *O Pombalismo e o Romantismo*, Vol V, Lisboa, Presença.

FRANCO, Carlos

2007. “As elites femininas de Lisboa e o uso dos objectos na 2^a. Metade do século XVIII”, *Revista de Artes Decorativas*, nº. 1, Porto, Citar.

GARCIA, M. Graça Silva

1983. *Luís de Camões, Álbum de Estampas*, Lisboa, Banco de Portugal.

GOMES, Paulo Varela

s.d. *Vieira Portuense*, Lisboa, Círculo de Leitores.

IDEM

1988. *A Cultura Arquitectónica e Artística em Portugal no século XVIII*, Lisboa, Editorial Caminho.

IDEM

1992. *A Confissão de Cyrillo. Estudos de História da Arte e da Arquitectura*. Lisboa, Hiena Editora.

IDEM

2009. “Expressões do Neoclássico”, *Arte Portuguesa, da Pré-História ao século XX*, Lisboa, Fubu Editores.

GONÇALVES, António Manuel e SEGURADO, José

1984. *O Largo da Rosa e Do Nobre Sítio de São Lourenço*, Lisboa, Academia Portuguesa de História.

GONÇALVES-FONSECA, Anne-Louise

2008. *Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810) et la peinture d'histoire à Lisbonne: cycles religieux et cycles profanes*, 2 vols., Thèse de doctorat, Université de Montréal.

GONÇALVES, António Manuel

1988. “Palacete Pombal”, M. Maia Ataíde (dir.), *Monumentos e Edifícios notáveis do distrito de Lisboa*, 3º Tomo, Lisboa, Assembleia Distrital de Lisboa.

GRANT, Michael, e HAZEL, Jonh

1973. *Who´s who in Classical Mythology*, London, Weidenfeld and Nicolson.

GUEDES, Natália Brito Correia

1971. *O Palácio dos Senhores do Infantado em Queluz*, Lisboa, Livros Horizonte.

HALL, James

1974. *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, London, John Murray Publishers.

HENRIQUES, Paulo

2003. “Os azulejos da Real Fábrica de Louça: Do Rococó aos Ecletismos”, Alexandra Nobre Pais, João Pedro Monteiro, Paulo Henriques (Coord.), *Real Fábrica de Louça, ao Rato*, Lisboa, Museu Nacional do Azulejo.

HESPANHA, António Manuel

1998-1999. “Palácios, Azulejos e Metamorfoses”, *Oceanos*, nº 36-37, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.

HUMBERT, Juan

2005. *Mitologia Griega y Romana*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SA.

IRWIN, David

2006. *Neoclassicism*, London, Phaidon.

KANN, Roger

1979. *Marquis de Bombelles, Journal d'un Ambassadeur de France au Portugal 1786-1788*, Paris, Presses Universitaires.

KAYSER, Wolfgang

1963. *The Grotesque, in Art and Literature*, USA, Indiana University Press.

LARAN, Jean

1959. *L'Estampe*, Tome Premier, Paris, Presses Universitaires de France.

LEITÃO, João José Ferreira Trigueiros

2002. *O Pintor Régio José da Cunha Taborda*, Dissertação de Mestrado, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa.

LICHTENSTEIN, Jacqueline

2004. *A Pintura. Textos Essenciais*, São Paulo, Editora 34.

LIMA, Durval Pires de

1957. “Da Queda de Pombal ao Tempo dos Franceses”, *Lisboa, Oito Séculos de História*, Lisboa, C.M.L.

LIMA, Henrique de Campos Ferreira

1935. *Alguns Artistas Portugueses e Estrangeiros no Arquivo Histórico Militar*, Separata do tomo 2º da Revista de Arqueologia, Lisboa, s.n.

LOUSADA, Maria Alexandre

1998. “Sociabilidades Mundanas em Lisboa. Partidas e Assembleias, C. 1760-1834”, *Penélope*, nº 19-20, s.l., Edições Cosmos.

MACEDO, Luiz Pastor de

1960. *Lisboa de Lés a Lés*, Vol. I e II, Lisboa, Publicações Culturais da C.M.L.

MADEIRA, Maria Teresa Sabido

2005. *A Colecção de Gravura Antiga da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa*, Vol. I, Mestrado em Museologia e Museografia, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes.

MANDROUX-FRANÇA, Marie-Thérèse

1983. *L'Image Ornementale et la Litterature Artistique importées du XVI au XVIII siècle: Un Patrimoine meconnu des Bibliothèques et Musée Portugais*, s.l., Câmara Municipal do Porto.

IDEM

1974. *Information Artistique et Mass Media au XVII siècle: la diffusion de l'ornement grave Rococó au Portugal*, Braga, s.n.

IDEM

1983. *Les Mariette et le Portugal*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian.

MARQUES, Susana Patricio

2006. *Catálogo do Legado Bibliográfico e Arquivístico de Júlio Melo Fogaça*, Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa.

MARTIN, René

1995. *Dicionário Cultural da Mitologia Greco-Romana*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

MARTÍNEZ, Constantino, MELERO, Raquel López,

1997. *Dicionário da Mitologia Clássica*, Lisboa, Editorial Presença.

MASER A. Edward

1971. *Cesare Ripa, Baroque and Rococó*, Pictorial Imagery, New York, Dover Publications.

MATOS, José Sarmento de

1989. “Grilo, Palácio do”, José Fernandes Pereira (dir.), *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença.

IDEM

1997. “O Palácio e a Cidade”, *Lisboa Iluminista e o seu Tempo*, Lisboa, Universidade Autónoma de Lisboa.

IDEM

1998. *Um Passeio a Oriente*, Lisboa, Expo 98 e Metropolitano de Lisboa.

MATOS, José Sarmento de Matos e PAULO, Jorge Ferreira

1999. *Caminho do Oriente*, Vol. I, II, Lisboa, Livros Horizonte.

MELLO, Magno Moraes

1998. *A Pintura de Tectos em Perspectiva, no Portugal de D. João V*, Lisboa, Editorial Estampa.

IDEM

2002. *Perspectiva Pictorum. As arquitecturas ilusórias nos tectos pintados em Portugal no século XVIII*, Lisboa, Doutoramento em História da Arte, Universidade Nova de Lisboa.

MOITA, Irisalva

1969. *O Palacete Pombal, à rua das Janelas Verdes*, nºs 120-121, Lisboa, Separata da Revista Municipal.

IDEM

1975. “Palácio Pombeiro”, in *Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa*, Lisboa, Junta Distrital de Lisboa.

IDEM

1982. *Lisboa e o Marquês de Pombal, Exposição Comemorativa do Bicentenário da Morte do Marquês de Pombal*, Lisboa, Museu da Cidade.

MESQUITA, Marieta Dá

1992. *História e Arquitectura: Uma proposta de Investigação*, Vol. I, Tese de Doutoramento, Universidade Técnica de Lisboa.

MONTEIRO, Nuno Gonçalo

1995. *A Casa e o Património dos Grandes Portugueses (1750-1832)*, Lisboa, Tese de Doutoramento em História, Universidade Nova de Lisboa.

IDEM

2006. *D. João Carlos de Bragança, 2º Duque de Lafões. Uma vida singular no século das Luzes*, Lisboa, Edições Inapa.

MORA, Ana Riera e COLL Isabel

s.d. *Tesouros Artísticos do Mundo. A norma e a imaginação, do Iluminismo ao Romantismo*, Vol. XVIII, s.l., Ediclube.

MOREIRA, Pedro

1999. “Artistas”, *D. João VI e o seu tempo*, Lisboa, Comissão Nacional para as comemorações dos Descobrimentos Portugueses.

OLIVEIRA, Maria de Lourdes

1982. *O Tema das Musas na Cultura Grega*, Vol. I, Lisboa, Tese de Doutoramento em Letras.

PAIS, Alexandre Nobre

2003. *Real Fábrica de Louça, ao Rato*, Lisboa, Museu Nacional do Azulejo e Museu Nacional Soares dos Reis.

PAMPLONA, Fernando de

1954. *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses*, 1º, 2º, 3º, 4º, 5º Vols., Lisboa, Livraria Civilização Editora.

PANOFSKY, Erwin

2004. *Significado nas Artes Visuais*, São Paulo, Perspectiva.

PEDROCCO, Filippo

2009. *Frescos of the Veneto*, New York, The Vendome Press.

PEREIRA, João Castel-Branco

1998-99. “Azulejos Neoclássicos”, António Hespanha (Coord.), *Oceanos*, nº 36/37, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.

PEREIRA, José Fernandes

1989. *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença.

IDEM

1995. “O Neoclássico”, Paulo Pereira (dir.), *História da Arte Portuguesa*, Vol. III, s.l., Círculo de Leitores, pp. 183-205.

IDEM

1999. *A Cultura Artística Portuguesa (Sistema Clássico)*, Lisboa, s.n.

PEREIRA, Paulo

1999. *2000 Anos de Arte em Portugal, Temas e Debates*, Rio Mouro, pp.303-307.

PINHEIRO, Marília P. Futre

2007. *Mitos e Lendas, Grécia Antiga*, Vol. I, Lisboa, Livros e Livros.

PIRES, M. Laura Bettencourt

1987. *William Beckford e Portugal*, Lisboa, Edições 70.

PORTUGAL, Fernando e MATOS, Alfredo de

1974. *Memórias Paroquiais de Lisboa*, Lisboa, Publicações Culturais da Câmara Municipal de Lisboa.

PRÉAUD, Maxime

1980. *Inventaire du Fonds Français*, Tomo 8, Paris, Bibliothèque Nationale.

PRIETO, Maria Helena

1985. *Iconografia Virgiliana em Portugal*, Rio de Janeiro, Sepe.

RACZYNSKI, Atanazy

1847. *Dictionnaire Historique-Artistique du Portugal pour faire suite à l'ouvrage ayant pour titre*, Paris, Jules Renouard et Cie, Libraires-Éditeurs.

RAGGI, Giuseppina

2004. *Architetture dell'Ingano: Il Lungo Cammino dell'illusione*, Vol.I, Lisboa, Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras.

REIS, Vítor Manuel Guerra dos

2006. *O Rapto do Observador: Invenção, Representação e Percepção do Espaço Celestial na Pintura de Tectos em Portugal no século XVIII*, Vol.1., Lisboa, Faculdade de Belas Artes.

RILEY, Noel

2003. *The Elements of Design*, New York, Free Press.

RIOS, Páez

2000. “Quintas”, *Allgemeines Künstlerlexikon*, vol.8, München, K.G.Saur.

RIPA, Cesare

2007. *Iconologia del cavalier Cesare Ripa Perugino*, Tomos I e II, Madrid, Ed. Akal.

ROCHEBRUNE, Marie-Laure

2008. “O gosto à “grega” ou a primeira fase do Neoclassicismo francês”, João Castel-Branco Pereira (Coord.), *O gosto à “grega”. Nascimento do Neoclassicismo em França*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

IDEM

2008. “O triunfo do gosto à “grega” nas artes decorativas francesas”, João Castel-Branco Pereira (Coord.), *O gosto à “grega”. Nascimento do Neoclassicismo em França*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

RODRIGUES, Ana Margarida Duarte

2004. *A Escultura de Vulto Figurativa do Laboratório de Joaquim Machado de Castro (1771-1822): produção, morfologia, iconografia, fontes e significado*, Dissertação de Mestrado, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa.

RODRIGUES, Francisco Assis

1875. *Diccionario Technico e Histórico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura*, Lisboa, Imprensa Nacional.

RUDERS, Carl Israel

1981. *Viagem em Portugal, 1798-1802*, Lisboa, Biblioteca Nacional.

SALDANHA, Nuno

1994. “O Teatro de São Carlos”, *O Livro de Lisboa*, Lisboa, Livros Horizonte.

IDEM

1995. *Artistas, Imagens e Ideias na Pintura do século XVIII*, Lisboa, Livros Horizonte.

IDEM

1995a. *Poéticas da Imagem: A Pintura nas Ideias Estéticas da Idade Moderna*, Lisboa, Caminho.

IDEM

2010. “Variações para uma Ceia. A *Última Ceia* de Cyrillo Volkmar Machado para S. Sebastião da Pedreira”, *Invenire*, nº1, Jul – Dez, Lisboa, Secretariado Nacional para os Bens Culturais.

SANTANA, Francisco, e SUCENA, Eduardo

1994. *Dicionário da História de Lisboa*, Lisboa, Carlos Quintas & Associados.

SANTOS, João Miguel Salgado Lameiras

1996. *O Elogio do Fantástico na Pintura de Grotesco em Portugal, 1521-1656*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

SANTOS, Reinaldo dos

s.d. *Oito Séculos de Arte Portuguesa*, vol.1, Lisboa, Editorial Notícias, Empresa Nacional de Publicidade.

IDEM

1962. “A Pintura de tectos do século XVIII em Portugal”, *Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, nº18, 2ª série, Lisboa.

SANTOS, Rui Afonso

1997. “O Designer”, *Sequeira, Um Português na mudança dos tempos*, Ministério da Cultura, Instituto Português de Museus, s.l.

SEQUEIRA, Gustavo de Matos

1916. *Depois do Terramoto. Subsídios para a História dos Bairros Ocidentais de Lisboa*, Lisboa, Vol. I, Academia das Ciências de Lisboa.

IDEM

1957. *Lisboa, Oito Séculos de História*, Lisboa, C.M.L.

SERRÃO, Vítor e DACOS, Nicole

1992. “Do Grotesco ao Brutesco”, *Portugal e Flandres, Visões da Europa*, Lisboa, Secretaria de Estado da Cultura.

SERRÃO, Vítor

2003. *História da Arte em Portugal. O Barroco*, Editorial Presença, Lisboa.

IDEM

2004. “O ciclo da Guerra de Tróia e a temática histórico-mitológica na arte portuguesa do século XVII: a obra do pintor Diogo Pereira”, *Antiguidade Clássica. Que fazer com este Património?* Lisboa, Centro de Estudos Clássicos.

IDEM

2007. *A Trans- Memória das Imagens, Estudos Iconológicos de Pintura (Séculos XVI-XVIII)*, Chamusca, Edições Cosmos.

IDEM

2007. “O Parnaso Pictórico: Mitologia, Fábula e Alegoria Moral nas Decorações a Fresco no Paço de Vila Viçosa (1550-1630)”, Margarida Alçada (dir.), *Monumentos*, nº 27, Lisboa, Ihu.

IDEM

2008. *O Fresco Maneirista do Paço de Vila Viçosa (1540-1640)*, Odivelas, Fundação da Casa de Bragança.

SILVA, Augusto Vieira da

1943. *As Freguesias de Lisboa (Estudo Histórico)*, Lisboa, Publicações Culturais da C.M.L.

SILVA, Raquel Henriques da

1997. *Lisboa Romântica, Urbanismo e Arquitectura, 1777-1874*, Vol. I, Lisboa, Tese de Doutoramento em História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

SOARES, Ernesto

1971. *História da Gravura Artística em Portugal*, Vol. 1, Lisboa, Livraria Samcarlos.

IDEM

1975. *Inventário da Colecção de Estampas (Série Preta)*, I Vol., Lisboa, Biblioteca Nacional de Lisboa.

SOARES, Ernesto e Lima, Henrique de Campos Ferreira

1948. *Dicionário de Iconografia Portuguesa*, 1º, 2º Vols., Lisboa, Instituto para a Alta Cultura.

SOROMENHO, Miguel

1993. “O Picadeiro Real de Bélem”, Silvana Bessone (dir.), *Museu Nacional dos Coches*, Lisboa, Instituto Português de Museus.

SOUSA, J.M. Cordeiro de

1941. *Índices das “Memórias” de Volkmar Machado*, Lisboa, Portugal, 1941.

IDEM

1982. *Colectânea Olisiponense*, Vol. I e II, Lisboa, Publicações Culturais da Câmara Municipal de Lisboa.

SPIKE, John T.

1995. *The Illustrated Bartsch*, nº 39, New York, Abaris Books.

STOOP, Anne de

1986. *Quintas e Palácios nos arredores de Lisboa*, Lisboa, Livraria Civilização.

STEPHENS, Morse

1893. *História de Portugal*, (Tradução de Silva Bastos), Lisboa, M.Gomes – Editor.

STRAUSS, Walter L.

1987. *The Illustrated Bartsch*, nº 3, New York, Abaris Books.

IDEM

1987. *The Illustrated Bartsch*, Vol. 14, nº 26, New York, Abaris Books.

IDEM

1987. *The Illustrated Bartsch*, Vol. 16, nº 28, New York, Abaris Books.

IDEM

1987. *The Illustrated Bartsch*, Vol. 17, nº 37, New York, Abaris Books.

IDEM

1987. *The Illustrated Bartsch*, Vol. 18, nº 40, New York, Abaris Books.

TEIXEIRA, F. A. Garcez

1931. *A Irmandade de S. Lucas, estudo do seu arquivo*, s.e., Lisboa.

TEIXEIRA, José de Monterroso

2007. “A Reforma da Capela Real do Paço de Vila Viçosa, em 1806”, *Monumentos*, nº 27, Lisboa, IHRU.

TERVARENT, Guy de

2002. *Atributos Y Símbolos en el Arte Profano*, Barcelona, Ediciones del Serbal.

TORRIJOS, Rosa López

1985. *La Mitología en la Pintura Española del Siglo de Oro*, Madrid, Ediciones Cátedra.

TURNER, Nicholas

2000. *Desenhos de Mestres Europeus em Coleções Portuguesas*, Lisboa, Ministério da Cultura.

VASCONCELOS, José Leite

1959. *Páginas Olisiponenses*, Lisboa, Publicações Culturais da C.M.L.

VÁSQUEZ, Raquel Bello

2005. *Uma Certa Ambição de Glória. Trajectória, Redes, e Estratégias de Teresa de Mello Breyner nos campos intelectual e do poder em Portugal (1770-1798)*, Tese de Doutoramento, Universidade de Santiago de Compostela.

IDEM

2006. *Mulheres do Século XVIII. A Condessa do Vimieiro*, Lisboa, Ela por Ela.

VAZ, João de Moraes

2006. *A Pintura Mural da Ajuda (1802-1813): Uma proposta de Interpretação*, Lisboa, Universidade Lusíada.

VITERBO, Sousa

1909. *A Gravura em Portugal*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga: Iconoteca da Escola de Belas Artes de Lisboa.

VOLGUINE, Alexandre

1969. “Zodiaque”, *Dictionaire des Symboles*, Paris, Editions Robert Laffont.

ZAMPERINI, Alessandra

2007. *Les Grottesques*, Paris, Editions Citadelles & Mazenod.

PERIÓDICOS

s.d. “O Palácio da Ega”, in *Arquivo Histórico*, Vol. IV, s.l., pp. 24-25.

s.d. “Palácio da Ega, A Sala dos Marechais e a Estátua de Apolo”, in *Arquivo Colonial*, nº 253, s.l., pp. 318-319.

1939-1840. “Palácio do Pateo do Saldanha”, in *Universo Pitttoresco*, Vol. I, Lisboa.

16.12.1907. “Da Invasão Francesa à Concentração Liberal. História de um Velho Palácio”, in *Ilustração Portuguesa*, nº 95, s.l.

1884-1910. *Ilustração Portuguesa*.

ALBUQUERQUE, Damião de

1987. “Um canto de Itália em Portugal”, Vítor Cunha Rego, in **Semanário**, 14 de Março, nº 173.

BARBOSA, I. de Vilhena

1862. *Archivo Pittoresco*, V. vol., Lisboa, Typografia de Castro Irmão.

GALVÃO-TELLES, João Bernardo

1999. “Da rua Formosa à rua do Alecrim: um passeio pelas residências lisboetas dos Marqueses de Pombal”, in **Olisipo**, Lisboa, nº 10, Amigos de Lisboa.

MATOS, José Sarmiento de

1987. “Palácios Lisboetas - de Pombal a D. Maria”, Vítor Cunha Rego, in **Semanário**, 12 de Dezembro, Ano IV, nº 21.

VIDAL, Frederico Gauazzo Perry

1955. “Os velhos palácios da R. Da Junqueira”, in **Olisipo**, nº 70, Lisboa, Grupo dos Amigos de Lisboa.

FONTES ELECTRÓNICAS:

<http://www.iconclass/>

<http://www.monumentos.pt>

<http://www.bnf.fr>

<http://www.bncrm.librari.beniculturali.it>

<http://www.galica.bnf>

<http://www.petrarch.petersadlon.com>

<http://www.wikipedia.org/wiki/Manuel> I de Portugal

[http://www.infopédia.pt/\\$nova-arcadia](http://www.infopédia.pt/$nova-arcadia)

<http://www.arqnet.pt/portal/teoria/maquiavel>. html

<http://www.wikipedia.org/wiki/Voltaire>

BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL

<http://purl.pt/4352>

<http://purl.pt/5922>

<http://purl.pt/4157>

A) APÊNDICE DOCUMENTAL

2.^a SÉRIE

Continuando a publicação dos documentos do Arquivo Histórico Militar, segue-se um relativo ao pintor André Monteiro da Cruz, que, segundo o livro do nosso amigo e camarada Garcez Teixeira *A Irmandade de S. Lucas*, Lisboa 1931, entrou para esta corporação em 17 de Novembro de 1793. Era então solteiro e morava na rua do Vale, freguezia de N. S. das Mercês, conforme se lê no mesmo livro.

Cirilo Wolkmar Machado nas escassas linhas que lhe consagra na sua *Collecção de memorias*, diz que foi discípulo de Simão Caetano Nunes e que «além de ornamentos, e quadraturas, também pinta paizagens, gados, caça, e outros objectos curiosos, com muita aceitação do Publico, e presentemente está feito Mestre das Obras Publicas.»

Raczynski acrescenta que, em 1843 ⁽¹⁾ tinha 73 anos de idade e era professor da Academia de Belas Artes, em cuja exposição, realizada naquele ano, figuraram os seus quadros o *Pôr do sol* e *Ribeiras de Trancoso*, de que se occupou Garrett no *Jornal de Belas Artes*.

Já na exposição de 1840 da mesma academia apresentara diversos trabalhos.

No Palácio da Ajuda existem pinturas suas e, como consta do documento que vai lêr-se, também trabalhou no Palácio do Conde da Ega, à Junqueira.

Ill.^{mo} e Ex.^{mo} Senhor

Andre Monteiro da Cruz, Pintor d'Architectura, está exercendo o Posto de Major do 3.^o Batalhão da Legião Nacional do Loreto; Requeiro este a S. A. R. a sua demissão, visto este Posto ser incompativel com a pratica da sua Arte, pois está incumbido de Obras particulares; e igualmente na decoração das Pinturas nas Sallas do Palacio do Pateo do Sal-

⁽¹⁾ Neste ano regia uma aula nocturna de desenho de ornato, destinada à instrução dos officiaes fabris, conforme se lê a pág. 192 do 2.^o vol. da *Revista Universal Lisbonense*.

A.1- Documento que confirma a presença do artista André Monteiro da Cruz, a trabalhar no Palácio da Ega, sem especificar as salas em que esteve. Incluído em *Alguns Artistas Portugueses e Estrangeiros no Arquivo Histórico Militar*, de Henrique de Campos Ferreira

danha, pelo Ill.^{mo} Intendente das Reaes Obras Publicas, e como tivesse a honrra de se incumbir do seu requirimento, o Ex.^{mo} Snr. Marquez de Olhão o q.^l Ex.^{mo} Snr. como seu Padrinho entregou a V.^a Ex.^a p.^a lhe deferir indo o d.^o buscar a V.^a Ex.^a tive a honrra de falar lhe no Palacio do Governo onde obtive a honrra de V.^a Ex.^a lhe dizer q. lhe entregue huma memoria a qual subemisso entrego a V.^a Ex.^a E. R. M.^{ce} (1)

O seu retrato, pintado por Gregorio Luis Rato, figurou na exposiçãõ de 1852 da Academia de Belas Artes de Lisboa.

→ Bartolomeu António Calisto, (2) a quem se refere o documento junto, foi, igualmente, encarregado de trabalhos no Palácio da Ajuda, por decreto de 9 de Abril de 1803, com o ordenado de 600\$000 reis.

Nasceu em Belem em 1768 e faleceu em 9 de Junho de 1821. Foi discipulo de Joaquim Manuel da Rocha na Aula Régia de Desenho e Figura ou Aula do Castelo, na qual se matriculou em 1783.

Em 21 de Fevereiro de 1788 partiu para Roma, onde foi aluno de Labruzzi no Colégio Português.

Por Agosto ou Setembro de 1796, juntamente com Vieira Portuense, deixou aquela cidade e visitou o norte de Itália e parte da Alemanha. Em Dresde separaram-se os dois artistas, partindo Calisto para Hamburgo no começo do ano de 1793. Daqui embarcou para Portugal, mas teve a má sorte de ser aprisionado pelos franceses que o conduziram a Nantes, donde, só passados três meses, conseguiu vir, por terra, á sua patria, onde chegou no fim daquele ano. Em Mafra ha, tambem produções suas.

Senhor

Diz Bartholomeu Antonio Calisto Pintor da Caza Real, e Obra do Palácio da Ajuda, que a elle Sup.^e lhe foi conferido o Posto de Capp.^m da 4.^a Comp.^a do 1.^o Batalhão da Legião Nacional do Destrito d'Ajuda, que o encheria de muita honra a pode-lo servir; mas elle tem a representar que se acha na incompatibilid.^e de poder exercer o d.^o Posto, e ser util militarm.^{1o} no Serviço da Patria, em razão de estar encarregado da pintura de Quadros concernentes aos gloriosos triumphos das Armas Portuguesas neste Reino, que lhe não deixão tempo vago para o dedicar a outro Serviço, ja pela brevid.^e que delles se exige, ja pelo seu alto assumpto, que precisa da mais seria applicação e estudo.

A attestação que junta do Viconde de Santarem seu Inspector mostra

(1) Tem á margem o seguinte despacho: «Ao Gen.^{al} p.^a q. lhe defira como for justo»

(2) Estas notas biográficas são extrahidas do referido livro do nosso amigo o sr. Dr. Xavier da Costa, que augmentou as que vêm no livro de Wolkmar Machado.

A.2- Continuação do documento anterior

| | Caixa | Haver |
|--------|--|-----------|
| 1801 | A Somma de Credits na Lenda Velha | 5.797,575 |
| Tercio | 16 Terças do Grilo e Alprade | 95,360 |
| | Annunzio na Garsta de Lisboa p.º Luloum | 17,600 |
| | Telina M.º aluguel do armouren 2.º sem.º até o Natal de 1800 | 36,000 |
| | Leitura de Gaspar Bepoa | 6,400 |
| | Officiais de Justiça p.º o despojo da Tomsua | 12,800 |
| | Aluguel de Casas q.º admi.º D. Anna ocupa no Campo p.º 1800 | 53,600 |
| | Lavadeiras por tres vezes até 6 de corrente | 40,430 |
| | Teodora Margarida o meir de Janeiro | 3,720 |
| | A Creada das Incuracões dos meir | 4,800 |
| | Fazenda branca q.º comprou o Duque m.º d. | 31,500 |
| | Din. em mollas | 25,600 |
| | Hum Aslegio de expitião | 100,800 |
| | As Tabumbas em dia de Reis | 141,600 |
| | Amulher que servu até o fim de Dez. | 7,440 |
| | Anna da Trapaia atua Mai 6.º de A. Clavi 2.º de | 8,800 |
| | O Medico Lauriano Gopcoo e o Quirico 30.000 de gratidão | 90,000 |
| | O P.º P.º em 18 de corrente | 102,400 |
| | Hum Barril de Vinho q.º vendeu Pedro de Mello | 25,225 |
| | As P.º de 20.º pela assistencia em dia de Reis | 4,800 |
| | Anna Theodora até o fim de Janeiro | 9,600 |
| | 21 Terças do Grilo e de Alprade | 62,435 |
| | Grilos, Casas do Contador de 1799 e 1800 e o fim | 24,000 |
| | Manuel da Costa pintor o seu Sal | 20,910 |
| | O Chancelor de Casa e seu partido até o fim de Dez. p.º | 60,000 |
| | O D. Saturnino idem | 30,000 |
| | Diogo Soares | 30,000 |
| | O Medico Laze Ignacio | 30,000 |
| | João Lauriano | 30,000 |
| | O Cirurgião o Quirico | 10,000 |
| | O Ferreiro da Cavalleria sua folha até Oct.º de 1800 p.º | 136,230 |
| | O Barbeador de Lafões sua folha de 20 anos passado | 16,720 |
| | At.º | |

NGM004

A.3- Documentos da Casa Lafões e referidos no ponto 3.1 e que confirmam a presença de Manuel Costa no Palácio Duque de Lafões

| 1902 | Caixa | Haver |
|-------|--|----------------|
| Abril | 24 Obras, em outro Lugar e detalhe | 3284550 |
| | O Carpenteiro de jogos por Conta | 2334250 |
| | O Chanceler, ordenando até o Natal de 1901 | 604000 |
| | O M ^{re} Salomão | idem 304000 |
| | Joze Ignacio | idem 304000 |
| | João Laureano | idem 304000 |
| | O Queiroz | idem 154000 |
| | Tranna 7320, Maria Tru 7600, p ^{re} Marco e Abril | 144920 |
| | Anna Thudora e Leocadia com d ^o Abril | 94600 |
| Maio | 1 A Duquena m. d. | 2284600 |
| | A. L ^{re} L. Anna | 1124000 |
| | Familia ordenado de Abril | 432411 4304200 |
| | Soldados | 184600 |
| | Cozinha p ^{re} Conta | 8004000 |
| | Tardamento dos Crendos para o principia | 4804000 |
| | Obras e detalhe em outro Lugar | 2244231 |
| | O Porto, Comedias de Linguado Lm. ate Abril 16000 mudigas 2425 | 184420 |
| | 8 Férias d ^o Obras e amanhos, o detalhe em outro Lugar | 2684375 |
| | 15 Idem | 2444990 |
| | Quas grozas de garrafas | 134685 |
| | Cavalleria despura d ^o Abril | 274790 |
| | Caras de Lm d ^o Alprate, e as endemora o Crendos Natal 1801 | 484000 |
| | Manoel da Costa Mayo em 16 de Maio, d ^o Jose Vm. Gelp. | 2004000 |
| | 22 Férias d ^o Obras e amanhos, o detalhe em outro Lugar | 3024520 |
| | Lavadeiras | 134930 |
| | Almocreve que Levou o Manoel adunador | 244000 |
| | Festa na Enxada em Quinta-feira Santa | 174600 |
| | Morada da Lapanga q ^o está no Recthm de 9 de Junho | 144400 |

A.4- Continuação do documento anterior

B) APÊNDICE GRÁFICO

Desenhos de Cyrillo V. Machado presentes no MNAA



A.5- Des. 1740- A reunião dos Deuses no Olimpo



A.6- Des. 1732- Mercúrio e Argos



A.7- Des. 1732- Alegoria...com Jupiter e Juno



A.8- Des. 1724- Cena Mitológica. Desenho a traço de Sépia



A.9- Des. 1742- Juno dá a guardar...



A.10- Des. 1736- Alegoria ao Dilúvio Universal



A.11- Des. 1729- Alegoria à Discórdia



A.12- Imagem de paisagem presente no Palacete Pombal



A.13- Exemplo de imagem de paisagem no Palacete Pombal



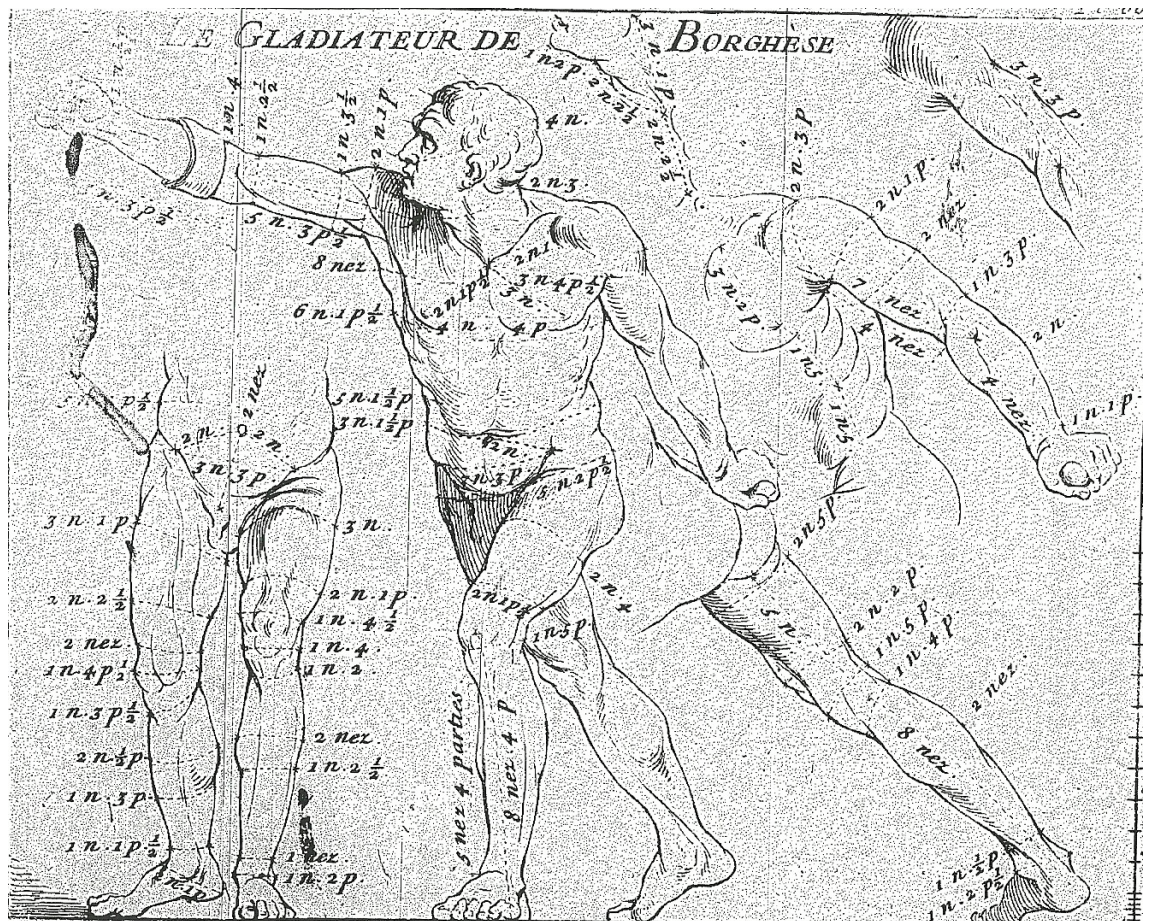
A.14- Ruínas da Igreja de S. Nicolau, baseada na gravura de Jacques Philippe le Bas, no tecto do Salão Real do Palácio da Rosa



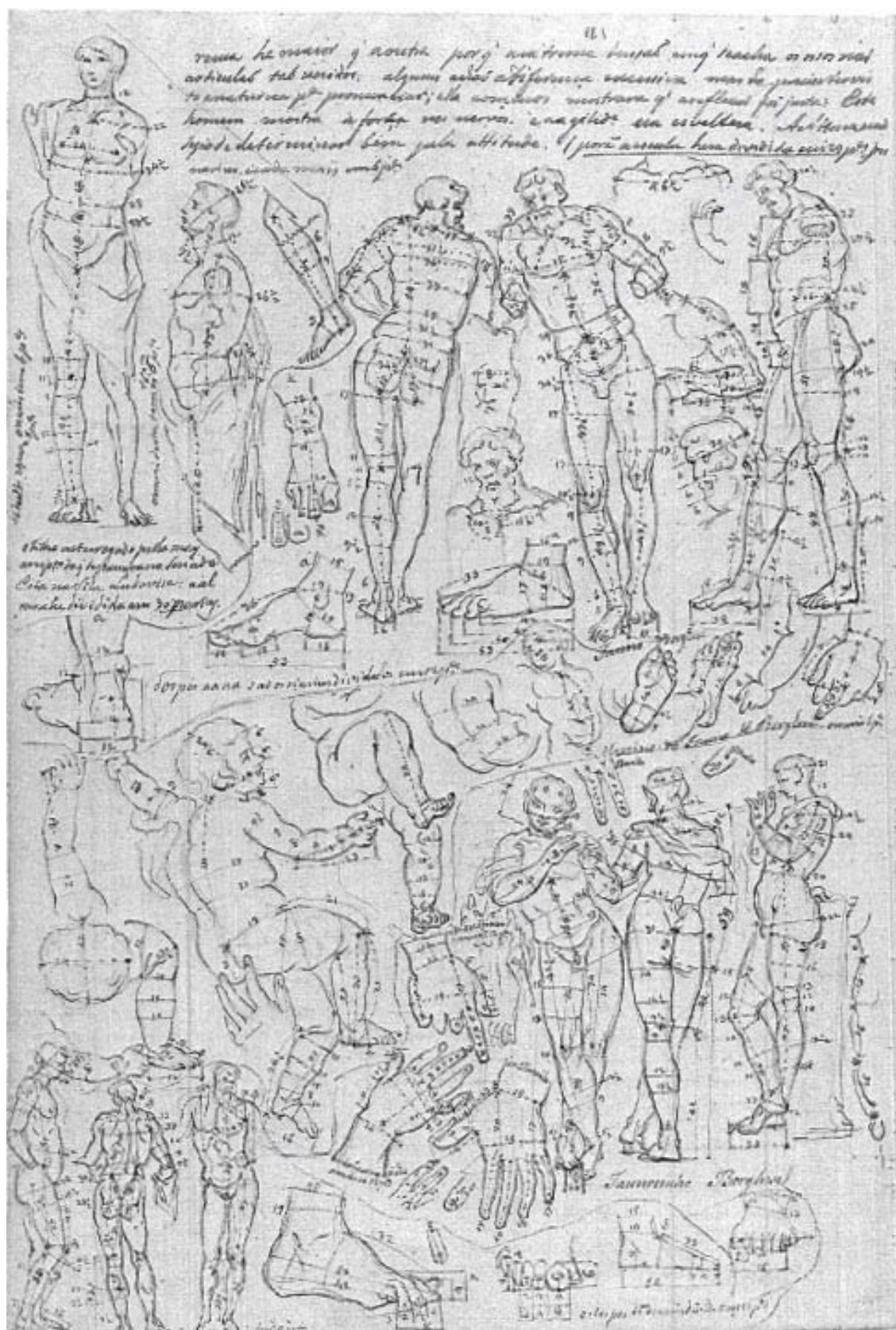
A.15- Outra imagem de arquitectura no tecto do Salão Real do Palácio da Rosa



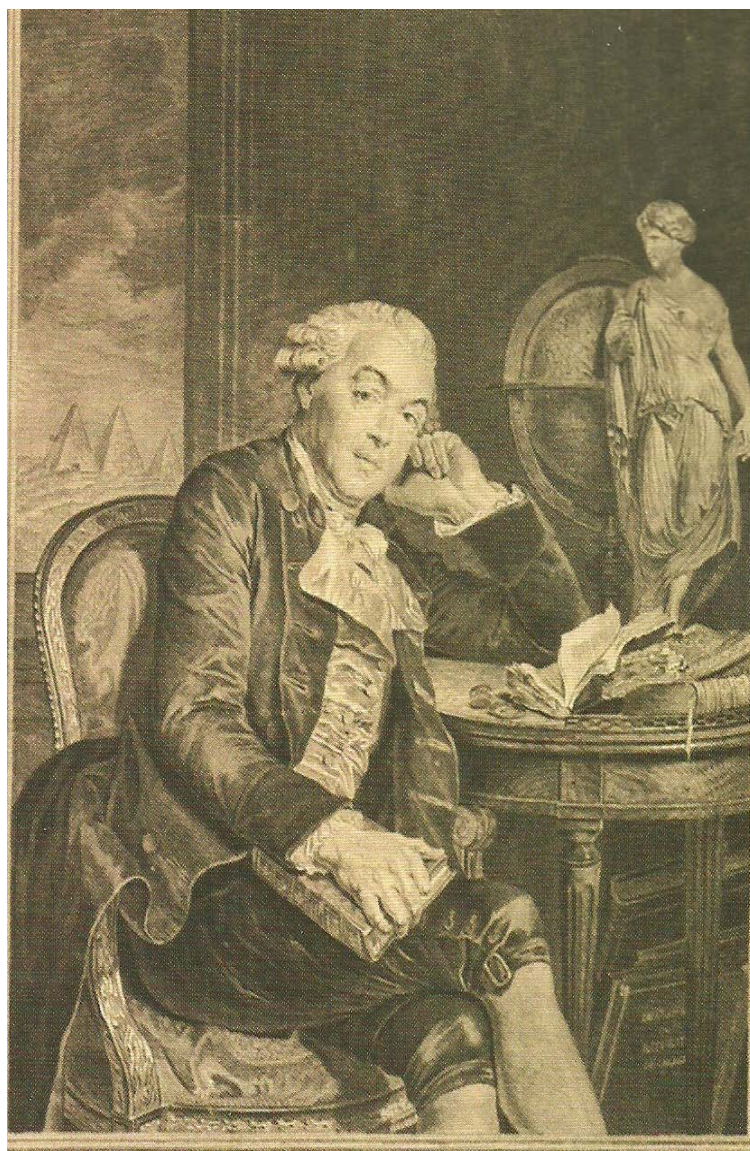
A.16- Desenhos de Cyrillo Volkmar Machado no seu *Tratado de Arquitectura e Pintura* (2002). Pormenor do gladiador, copiado de Jean Baptiste Corneille



A.18- Desenho original de Jean-Baptiste Corneille: "Le Gladiateur de Borghèse"



A.19- Desenhos de Cyrillo V. Machado no *Tratado de Architectura e Pintura* em que se vê à direita, o Fauno da Vila Borghese, igual ao de Jean-Baptiste Corneille



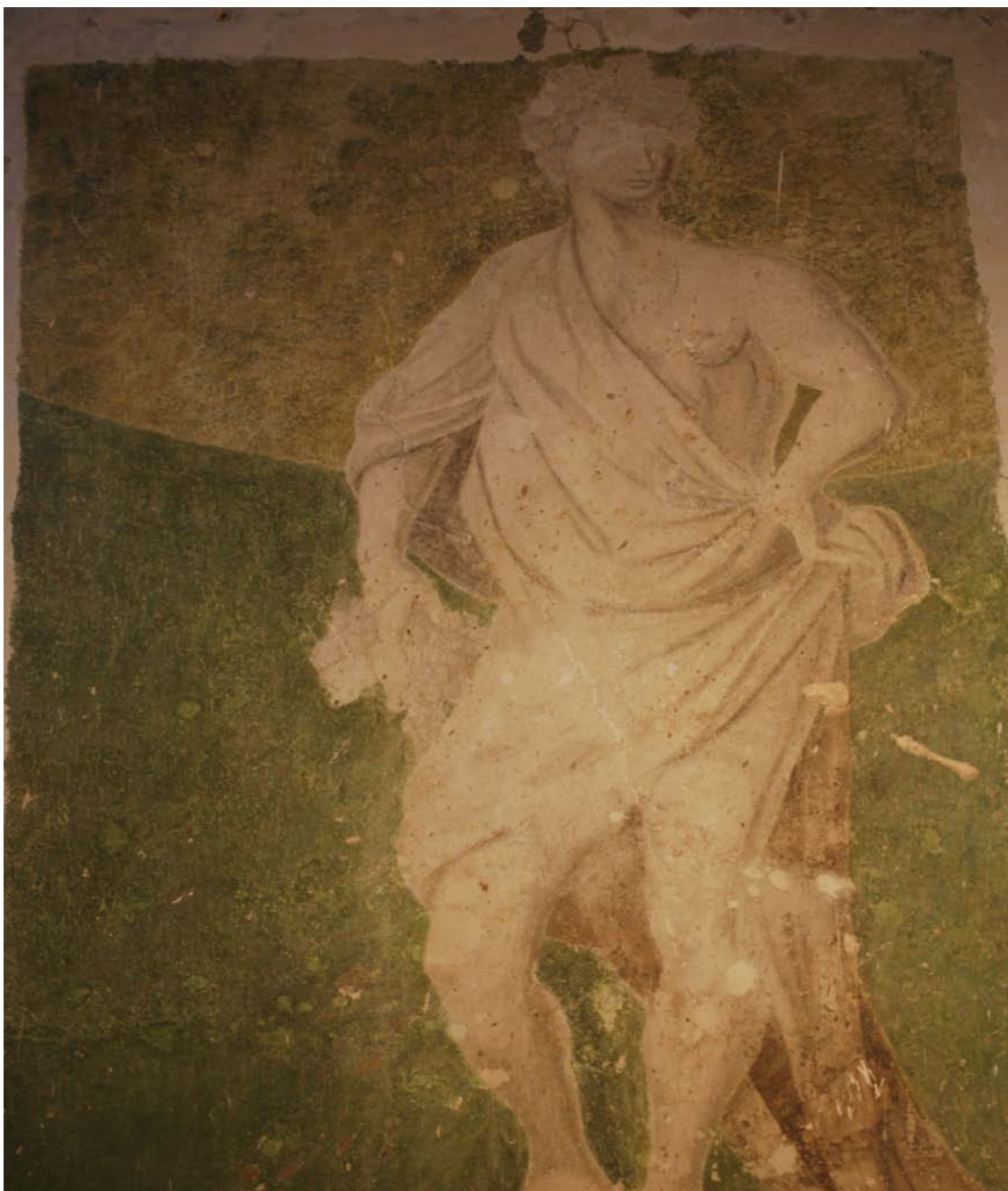
A.21- Retrato do 2º Duque de Lafões. Gravura de Juste Chevillet, a partir da pintura de Louis Rolland Trinquesse de 1779.



A.22- *O Triunfo de Baco e Ariane*, de Annibal Carraci. Roma, Palácio Farnesé, 1597-1602



A.23- Representação de Flora, na Sala do Embaixador, de CyrilloV. Machado e de seus discípulos



A.24- Representação alegórica do Outono na actual Quinta do Senhor da Serra, antiga Quinta dos Marqueses de Belas



A.25- Pintura a óleo sobre tela de Joseph-Marie Vien (1716-1809), *A ateniense virtuosa*, c. 1762. Estrasburgo, Musée des Beaux-Arts



A.26- Imagem do Imperador Augusto, de Martino Rota. Sem data (Bartsch, vol. 16, 1987)

